





EMILE GALICHON

ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES



PARIS

CHEZ AUGUSTE AUBRY

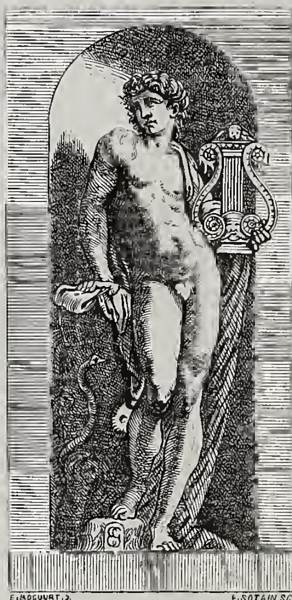
L'UN DES LIBRAIRES DE LA SOCIÉTÉ DES BIBLIOPHILES FRANÇOIS

16, RUE DAUPHINE, 16

—

M DCCC LXI

ALBERT DÜRER



PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT BENOIT.

ÉMILE GALICHON

ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES



PARIS

CHEZ AUGUSTE AUBRY

L'UN DES LIBRAIRES DE LA SOCIÉTÉ DES BIBLIOPHILES FRANÇOIS

16, RUE DAUPHINE, 16

M DCCC LXI


Anno 1508
AD

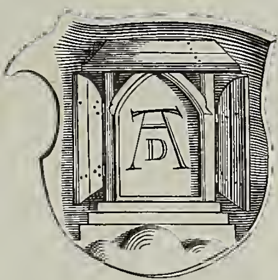
ÉCOLE ALLEMANDE

ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES

I

BIOGRAPHIE[1]



Les dernières années du xve siècle furent pour Nuremberg l'époque de sa plus grande gloire. Cette ville, heureusement située entre le Rhin et le Danube, sur la route de Venise aux Pays-Bas, était, par son commerce et son industrie, l'une des plus importantes de l'empire d'Allemagne. Ses fabriques, surtout celles qui touchent de près aux arts, étaient fort réputées. Ses joailliers, ses armuriers, ses horlogers, ses imprimeurs, ses fabricants de bronzes, de cartes, de poteries émaillées et de papiers, rivalisaient avec les plus célèbres de l'Europe.

Albert Dürer le père, attiré, comme tant d'autres artistes, par la richesse et le luxe de cette ville, peuplée alors de plus de cent mille âmes, vint s'y établir en l'an 1455, le jour même que Philippe Pirkheimer célébrait sa noce sur l'esplanade de la forteresse, « noce pour laquelle on fit une belle danse sous le grand tilleul. » Il avait appris de son père, Antoni Dürer, établi dans la petite ville de Jula en Hongrie, les premiers principes de l'orfévrerie ; puis il avait voyagé dans toute l'Allemagne et dans les Pays-Bas, où il avait longtemps séjourné auprès des grands maîtres pour se perfectionner dans son art.

1. Les sources principales auxquelles nous avons puisé sont les écrits de Sandrart, Camerarius, Pirkheimer, Érasme, et surtout les lettres et notes de voyage d'Albert Dürer.

A son arrivée à Nuremberg, il n'eut point de peine à entrer dans l'atelier du vieux Jeronimus Haller, orfévre le plus estimé de la ville. Il mérita la confiance et l'estime de son patron, et obtint en mariage, après douze années de travail, sa fille Barbara, âgée de quinze ans. De cette union, célébrée en 1467, naquirent dix-huit enfants. Albert Dürer fut le troisième. Il vint au monde le « 20 mai 1471, jour de la saint Prudentia, un vendredi de la semaine de la croix, dans la sixième heure. » Par un hasard singulier, qui ressemble à une prédestination, son père lui donna pour parrain Antoni Koberger, l'un des plus célèbres imprimeurs de ce temps. Albert Dürer le père était un homme de mœurs pures, désireux d'élever ses enfants pour qu'ils fussent agréables à Dieu et aux hommes. Chef d'une famille nombreuse, et n'ayant d'autres ressources que celles qu'il se créait par lui-même, il vivait loin de toute société et cherchait à inspirer de bonne heure à ses fils le goût du travail. Remarquant dans le troisième de ses enfants une aptitude spéciale pour les arts, il s'occupa d'Albert avec un soin tout particulier. Il l'envoya à l'école; mais ne pouvant faire de grands sacrifices pour ses fils, il le rappela auprès de lui aussitôt qu'il sut lire et écrire, pour lui apprendre l'orfévrerie. Ainsi donc, le plus illustre peintre de l'Allemagne, de même que les grands maîtres italiens du xve siècle, sortit de l'atelier d'un orfévre.

Les progrès d'Albert furent rapides; mais, tout en exécutant les petites figurines qui ornaient les bijoux de son père, il sentit en lui se révéler son génie. N'apercevant dans son état qu'un champ trop étroit pour les vastes pensées qui agitaient son esprit, il demanda à son père d'abandonner sa profession pour la peinture. Celui-ci regrettait le temps perdu de l'apprentissage et s'opposa d'abord à ce projet; mais bientôt il dut céder aux demandes réitérées de son fils, et le jour de la Saint-André, l'an 1486, il le fit entrer pour trois ans chez Wohlgemuth. Cet artiste éminent avait auprès de lui un grand nombre d'élèves, peintres déjà expérimentés qui l'aidaient dans ses travaux. Albert Dürer, jeune et probablement peu habile encore, eut beaucoup à souffrir de ses camarades d'atelier; mais il ne se laissa point rebuter, et profita largement des leçons qu'il y reçut. Wohlgemuth illustrait alors la *Chronique de Nuremberg*, livre célèbre que le parrain du jeune Dürer, Antoni Koberger, imprima pour la première fois en 1493. L'on croit généralement, et non sans probabilité, qu'Albert Dürer apprit l'art de graver sur bois en exécutant quelques-unes des nombreuses pièces qui ornent cet énorme in-folio.

Son apprentissage fini, Albert Dürer quitta Nuremberg pour voyager, suivant la coutume des corporations de ce temps, coutume qui s'est transmise, surtout en Allemagne, jusqu'à nos jours. Quelles contrées,

quelles villes visita-t-il pendant ce voyage qui ne dura pas moins de quatre ans? Nous ne le savons point d'une manière positive, mais Sandrart nous dit qu'il vit les Pays-Bas et Venise. Il paraît probable, en effet, qu'abandonnant Nuremberg, il se rendit tout d'abord dans quelques-unes de ces villes opulentes du Nord, où son père avait connu plusieurs des grands maîtres de l'art. En 1492 il traversa Colmar, où il fut très-bien reçu, nous dit Scheurl, qui le tenait d'Albert Dürer lui-même, par Gaspard et Paul, orfèvres, ainsi que par Louis, peintre, tous trois frères du Beau Martin[1] qu'il eut le regret de ne point voir. Peut-être est-ce en se rendant des Pays-Bas à Venise, où tant de peintres allemands étaient alors établis[2], qu'Albert Dürer traversa Colmar. Bartsch, tout préoccupé de la réfutation du conte propagé par Vasari, relativement au procès d'Albert Dürer avec Marc Antoine, nie, contrairement au récit de Sandrart et à la tradition, que notre peintre ait visité deux fois l'Adriatique et la mer du Nord, qu'il n'aurait vues, suivant lui, qu'en 1506 et en 1520. Cependant, s'il paraît peu vraisemblable qu'Albert Dürer, devenu célèbre, soit retourné à Venise après l'an 1506, sans que l'histoire en ait conservé le souvenir, nous croyons qu'il vit les contrées dont nous parlons dans le voyage qui précéda son mariage. En effet, en parcourant son œuvre, on remarque que, dans les pièces antérieures à l'année 1506, il aime à retracer les bords de la mer, à représenter des navires, dessinés avec trop d'exactitude pour qu'il ne les ait point étudiés d'après nature; et dans plusieurs de ces gravures, notamment dans le *Saint Georges à pied*, on retrouve ces petits îlots qui parsèment les lagunes de Venise.

Dans la *Vierge au papillon*, une des premières estampes qu'ait gravées Albert Dürer, on peut observer aussi un homme qui conduit une barque,

1. Martin Schœngauer, dit le Beau Martin, était mort depuis 1488, comme nous l'avons établi dans la biographie de cet artiste. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. III.)

2. Un artiste allemand fut le collaborateur d'Antonio da Murano, et plus tard de Bartholommeo Vivarini. Sur un curieux tableau de l'Académie de Venise, qui représente une Vierge entre plusieurs saints, on lit : « Jhannes de Alemana et Antonius de Murano, pinxerunt. » Ces artistes allemands ne demeurèrent pas seulement à Venise, mais se répandirent dans les villes circonvoisines; plusieurs même habitèrent longtemps Padoue, comme le prouve leur admission dans la Fraglia de Pittori Padovani, dont les registres se conservent aux archives de cette ville. On y voit mentionnés, en 1442 et 1445 : Maëstro Rigo Tedesco, Giovanni Tedesco, Giovanni Evangelista, fils de maëstro Rigo Tedesco. Plusieurs des imprimeurs des villes italiennes étaient aussi Allemands; nous trouvons en effet Raldolt, d'Augsbourg, qui travaillait à Venise en 1485, et Uldéric Scinzenzeber, qui imprimait à Milan au commencement du xvie siècle. Un grand nombre des tailleurs en bois de Venise venaient aussi de l'Allemagne.

suivant la manière usitée seulement par les gondoliers de l'Adriatique. Enfin, dans une des lettres qu'il écrivait de Venise à Pirkheimer en 1506, il semble vouloir désigner un objet qu'il aurait vu en cette ville lors d'un voyage précédent. « La chose, écrit-il, qui m'a tant plu il y a onze ans ne me plaît plus du tout, et, si je ne la revoyais pas par moi-même, je ne le croirais de personne. » Cette phrase, en effet, nous reporte vers 1494, année pendant laquelle Albert Dürer voyageait encore. Rappelé par son père qui, pendant son absence, avait négocié pour lui un mariage, il revint à Nuremberg pour épouser, presque aussitôt après son retour, peu avant la Sainte-Marguerite de l'an 1494, Agnès Frey, à laquelle son père, Hans Frey, mécanicien alors en grande renommée, donnait deux cents florins de dot.

Agnès Frey (suivant le témoignage de ses contemporains, et d'après le dessin, conservé à Vienne, que fit d'elle Albert Dürer) était d'une grande beauté ; mais la sévérité de son visage, la dureté de son regard, pouvaient faire craindre un caractère difficile. Elle était pieuse et honnête, « mais d'une piété et d'une honnêteté si intolérantes, qu'il aurait mieux valu pour Albert Dürer avoir une coquine ayant un caractère aimable, que d'avoir à ses trousses une de ces dévotes qui sont d'une humeur si féroce qu'elles vous laissent à peine des moments suffisants pour respirer[1]. » Jeune encore, elle était si économe qu'Albert, dans ses lettres à son ami, l'appelait sa maîtresse de calcul, et cette économie grandissant avec l'âge, finit par devenir une avarice sordide.

Quant à Albert Dürer, non-seulement il était beau, mais encore très-fier de sa beauté. La nature lui avait donné un corps remarquable par sa stature et ses heureuses proportions, pour tout dire enfin, un corps parfaitement approprié à la belle âme qu'il devait contenir. Les traits de son visage étaient fins, ses yeux grands et brillants ; son nez, à arêtes vives, rappelait ceux que les Grecs nommaient τετραμωνα ; son cou était long et flexible, sa poitrine large, son ventre modéré, ses cuisses nerveuses, ses jambes solides et ses doigts d'une parfaite élégance. L'accent de sa voix était si doux et si agréable, que quand il parlait on craignait toujours qu'il ne se tût. S'il n'avait point fait de premières études littéraires fort approfondies, il avait beaucoup appris par lui-même ; il connaissait parfaitement les sciences mathématiques et naturelles, parlait plusieurs langues et savait le latin ; c'est ce que prouve la dédicace que lui fit Pirkheimer d'une traduction en latin des caractères de Théophraste, afin que « l'artiste qui savait si bien peindre les passions humaines pût juger de

1. Lettre de G. Hartmans, ami d'Albert Dürer, à M. Buchler.

l'habileté avec laquelle le vieux et sage Théophraste avait su les exprimer[1]. » Il avait une âme ardente qui le poussait vers tout ce qui est honorable; aussi mérita-t-il le renom de très-honnête homme. Mais autant la vertu de sa femme était morose et chagrine, autant celle d'Albert Dürer était aimable. Après avoir su jouir dans sa jeunesse de tout ce qui peut égayer la vie, sans être contraire aux devoirs et au bien, il en approuva constamment l'usage dans sa vieillesse. Il aimait les distractions gymnastiques ainsi que la danse, et affectionnait tout particulièrement la musique.

Quelques années après son mariage, en 1502, Albert Dürer perdit son père. Ce pieux vieillard, dont la vie s'était tout entière partagée entre le travail et les soins qu'il donnait à sa famille, vit venir la mort sans la redouter. Il mourut plein de résignation, en recommandant à sa femme et à ses trois fils (seuls enfants qui lui restassent des dix-huit qu'il avait eus) de vivre selon les préceptes de Dieu. Il chargea Albert Dürer, dont il fut assez heureux pour voir les premiers succès, de veiller sur sa famille qu'il laissait pauvre. Albert, se conformant aux volontés de son père, fit entreprendre un voyage à son frère Andreas[2], pour qu'il se perfectionnât dans la peinture, prit chez lui Hans[3], et, deux ans après, sa mère, à laquelle il ne restait rien pour vivre.

Peu après ce malheur, Wilibald Pirkheimer, qu'il « aimait comme un père, » aux conseils et à la bourse duquel il avait souvent recours, vit mourir sa femme, et cette perte fut également douloureuse aux deux amis. Albert Dürer la peignit sur son lit de mort, tenant entre ses mains défaillantes un cierge, et recevant l'extrême-onction[4].

Par une de ces ironies trop fréquentes, la mort frappait une femme modèle de grâce et de bonté, brisait un mariage cimenté par l'amour, et laissait subsister une union que la discorde troublait sans cesse. Albert Dürer, naturellement doux, devenait tous les jours plus incapable de lutter contre le caractère intraitable et plein de dureté d'Agnès. Aussi fut-il heureux de trouver un prétexte pour échapper à la domination de cette nouvelle Xantippe. Vers la fin de 1505, il partit pour Venise, devant à la générosité de Pirkheimer l'argent nécessaire pour accomplir son voyage. Il aurait désiré emmener avec lui son frère Hans, pensant que le séjour de Venise lui serait utile, ne fût-ce que pour apprendre la langue ita-

1. *OEuvres de Pirkheimer*, p. 212.
2. Il survécut à Albert et hérita de tous ses objets d'art.
3. Il devint peintre du roi de Pologne.
4. Ce tableau, qui se trouvait encore, du temps du biographe de Pirkheimer, chez Jean Imhof, petit-fils de Pirkheimer, a disparu depuis.

lienne ; mais sa mère « craignit que le ciel ne tombât sur tous deux, » et il dut se rendre seul à cheval en cette ville, où son frère Andreas, encore en voyage, ne tarda point à venir le retrouver[1].

La renommée de son talent avait franchi les Alpes. Aussi à peine fut-il arrivé à Venise, qu'il reçut la commande d'un tableau pour le *Fondaco dei Tedeschi*[2]. Délivré des tracasseries de sa femme, fêté, recherché par les Welches[3], il regrettait peu le séjour de Nuremberg, et passait gaiement le temps « au milieu d'une société composée de gens affables et sensés, savants et bons musiciens, comprenant la peinture et nobles de cœur. » Mais Albert Dürer observait son monde et savait démêler, parmi les braves gens qui l'entouraient, ceux qui au contraire méritaient peu sa considération. « Il y en a beaucoup parmi eux qui sont infidèles, menteurs, vo-
« leurs, véritables scélérats qui, je crois, n'ont pas de pareils sur la terre,
« et, si on ne le savait pas, on les prendrait pour les hommes les plus
« agréables. Je ris souvent moi-même quand ils me parlent ; ils savent
« qu'on sait de belles méchancetés d'eux, mais ils s'en moquent. »

Cette amitié que lui témoignaient les gentilshommes, il était loin de la trouver parmi les artistes italiens jaloux de son mérite, au point que ses amis crurent devoir l'avertir de ne point manger ni boire en leur compagnie. Les peintres ravalaient ses ouvrages, disant qu'ils n'étaient point antiques et qu'ils ne valaient rien, et cependant ils ne perdaient point une occasion de les contrefaire. Trois fois même ils le firent comparaître devant les magistrats, et le forcèrent à payer une amende de quatre florins[4].

Giovanni Bellini, alors âgé de quatre-vingts ans, avait l'âme trop élevée et occupait un rang trop incontesté, parmi les artistes, pour ressentir envers Albert Dürer cette jalousie que lui portaient les autres peintres.

1. M. Haller von Hallerstein possède dans sa bibliothèque des lettres curieuses, écrites par Albert Dürer à son très-honoré et sage Wilibald Pirkheimer, citoyen de Nuremberg. Ce sont ces lettres, publiées pour la première fois par Murr dans son *Journal des Arts*, t. X, qui nous ont servi pour cette époque de la vie du peintre. Toutes ces lettres portent l'empreinte du cachet d'Albert Dürer, qui était une porte ouverte dans un écusson fixé à un chevalet. Ces armes parlantes, dessinées par lui-même sur un de ses portraits en bois, d'après lequel nous les avons reproduites en tête de cet article, faisaient allusion à son propre nom, qu'il écrivait quelquefois *Thürer* (*Thür* signifie porte). Les peintres d'alors aimaient à figurer leur nom sous cette forme de rébus.

2. Espèces de caravansérails où les voyageurs d'une même nation se réunissaient.

3. Par Welche, Albert Dürer entend tout ce qui n'est point Allemand.

4. Probablement à l'école Saint-Roch. Cette amende semblerait prouver que l'exercice de la peinture n'était point libre.



CAVALIERS HONGROIS

Dessin d'Albert Dürer, de la collection de M. His de La Salle

Aussi le louait-il hautement dans toutes les réunions, et, malgré son grand âge, il voulut voir ce jeune homme qui faisait tant parler de lui. Il se rendit à son atelier, vit ses œuvres, les admira fort, et lui demanda un tableau qu'il voulut payer, ce qui ne laissa pas que de plaire à Albert Dürer, fort endetté alors, et qui, dans ses lettres à Pirkheimer, se plaignait souvent de ce que « personne à Venise ne jetait son argent. »

Les deux grands maîtres se lièrent bientôt d'une étroite amitié ; ils se visitaient souvent, et Bellini ne cessait de s'extasier de la merveilleuse habileté avec laquelle peignait Albert Dürer. Camerarius rapporte à ce sujet une anecdote qui, vraie ou fausse, est curieuse, parce qu'elle peint bien le genre d'estime que les Italiens avaient pour le talent du peintre de Nuremberg. « Un jour que Bellini était venu voir notre artiste, il lui dit : Voudriez-vous, mon cher Albert, faire plaisir à votre ami ? — Sans doute, répondit Albert, si ce que vous me demandez est en mon pouvoir. — Eh bien, reprit Bellini, je voudrais que vous me fissiez présent d'un de vos pinceaux, de celui avec lequel vous exécutez les cheveux de vos personnages. Albert Dürer prit une poignée de pinceaux, en tout semblables à ceux dont se servait Bellini, et les lui présentant : Choisissez, dit-il, celui que vous voudrez ou prenez-les tous. Bellini croyant à une méprise, insista pour avoir un des pinceaux avec lesquels il faisait les cheveux. Pour toute réponse, Albert Dürer traça avec l'un d'eux la chevelure longue et bouclée d'une femme, et il la peignit avec une telle sûreté de main, que Bellini resta tout stupéfait de sa facilité. »

Mantegna, charmé par les compositions gravées du jeune peintre allemand, ne lui montra pas moins de bienveillance que Bellini. Aussitôt qu'il le sut en Italie, il s'empressa de lui exprimer le regret de ne pouvoir s'exposer aux fatigues d'un voyage, à cause de ses soixante-seize ans. Il l'invita à venir le voir à Mantoue, et lui manifesta le désir d'exposer ses grandes théories sur l'art à un artiste tel que lui.

Il ne cessait, nous dit encore Camerarius, de répéter dans ses causeries intimes : « Ah ! que n'ai-je les qualités d'Albert Dürer et que n'a-t-il ma science ! » Albert Dürer, à la réception du message de Mantegna, se prépara à partir pour Mantoue ; mais la mort de ce grand maître l'empêcha d'exécuter son voyage. Albert Dürer en ressentit un profond chagrin, et depuis lors il disait souvent que cet événement était l'un des plus malheureux qui lui fussent arrivés en sa vie.

Malgré l'estime que lui marquaient les deux plus grands artistes de l'Italie septentrionale, Albert Dürer souffrait beaucoup des propos malveillants des peintres jaloux, qui allaient répétant partout qu'il était bon graveur, mais qu'il ne savait point peindre. Ces propos devaient bientôt

cesser : Albert Dürer avait enfin terminé le tableau qu'il avait entrepris pour le *Fondaco dei Tedeschi*[1]. Le doge Leonardo Loredano et le patriarche Antonio Suriano allèrent avec la foule voir son œuvre, et ils l'admirèrent fort. Albert Dürer, tout transporté de joie du succès obtenu, écrivit aussitôt à Pirkheimer : « Apprenez que mon tableau a bien réussi. Je donnerais un ducat pour que vous le vissiez, si bon et de belle couleur comme il est. J'en ai recueilli beaucoup d'honneur, mais peu de profit[2]... A présent, tout le monde dit qu'on n'a jamais vu de plus belles couleurs. »

Venise fut, dès lors, pour Albert Dürer un séjour plein d'attrait et de délices. Pendant les moments de loisir que lui laissaient ses travaux, il courait les boutiques, demandant aux joailliers des pierres précieuses, aux libraires des livres et surtout des manuscrits grecs, qu'il expédiait à son ami Pirkheimer, savant distingué et grand collectionneur. Les gentilshommes de Venise l'accablaient de leurs visites, auxquelles il était souvent obligé de se soustraire pour pouvoir travailler. Auprès des Vénitiennes, Albert Dürer oubliait volontiers la vertu austère et la beauté sévère d'Agnès. Mais il se plaisait surtout dans les réunions, où « l'on entendait ces violons qui accompagnaient si parfaitement qu'ils en pleuraient eux-mêmes. Plût à Dieu, ajoute-t-il, que notre maîtresse de calcul pût les entendre ! Elle pleurerait avec eux. »

Albert Dürer écrivait souvent à Pirkheimer qu'il allait retourner à Nuremberg, mais il ne se pressait point de remplir sa promesse. Une dernière fois, il recula son départ « pour aller à cheval à Bologne, afin d'apprendre la perspective secrète qu'on voulait lui enseigner. » Scheurl, qui était alors en cette ville, nous a conservé le souvenir des honneurs que lui rendirent les peintres. Peu après être revenu de Bologne, il quitta l'Italie sans manifester, dans ses lettres à son ami, aucun empressement de revoir Nuremberg. Bien au contraire, il termine celle qui annonce son retour par cette phrase trop significative : « Oh ! combien je regretterai le soleil de Venise ! Ici je suis un seigneur, chez moi je ne suis plus qu'un parasite. »

Fixé depuis lors à Nuremberg, Albert Dürer, pendant nombre d'années, ne songea plus qu'à utiliser les études qu'il avait faites dans ses voyages. Comme les peintres qui sentent leur génie, il avait vu les chefs-d'œuvre des Pays-Bas et de Venise, sans cependant rien perdre de son caractère

1. Il est probable que cette peinture représentait une madone couronnée par des anges. L'empereur Rodolphe II obtint ce tableau en le payant un prix fort élevé. Il le fit envelopper de tapis et de coton recouverts d'une toile cirée, et transporter à sa résidence de Prague sur un brancard, pour éviter les cahots de la voiture.

2. Il lui fut payé 110 florins du Rhin.

propre. La nature resta toujours l'objet de ses études, sans que jamais il se soit préoccupé de l'ennoblir. Il trouvait ses modèles dans les hommes et les femmes de Nuremberg, ou encore dans ces guerriers hongrois, moitié asiatiques, moitié européens, dont il aimait à retracer les allures et les costumes. C'est à ce goût, qui était pour lui comme une réminiscence du pays d'où sa famille était venue, que nous devons quelques-unes de ses estampes et beaucoup de dessins, parmi lesquels nous signalerons celui de trois cavaliers que nous avons pu faire reproduire, grâce à l'extrême obligeance de M. His de La Salle, à qui appartient l'original. Albert Dürer habitait une large et spacieuse maison, donnant sur la place Thiergärtnerthor et sur la rue alors appelée Zisselgasse, et qui porte maintenant son nom. C'était une construction en pierre et en bois, munie aux étages supérieures de galeries couvertes; un petit jardin attenait à cette maison, achetée depuis par une société d'artistes qui l'a fait restaurer avec intelligence dans le goût du temps, et l'a convertie en un petit musée ne contenant que des œuvres du grand peintre qui l'a habitée.

Albert Dürer travaillait dans une petite pièce du rez-de-chaussée, isolée de toute autre, et qui n'était éclairée que par une large fenêtre assez haut placée pour ne point permettre aux regards indiscrets des passants de le distraire dans ses méditations. Le soir, lorsque les ténèbres l'arrachaient à son travail trop prolongé, il se rendait par un vaste escalier dans une grande salle qui occupe tout le premier étage et des fenêtres de laquelle on regarde sur la pittoresque place du Thiergärtnerthor.

Alors, devaient se réunir autour de lui tous les hommes d'élite de Nuremberg, attirés par sa bienveillance, qui lui conciliait tous les esprits et ne permettait point à la jalousie de s'élever dans le cœur de ses rivaux. C'étaient, comme peintres : Wohlgemuth, son maître, alors fort âgé, et fier probablement d'avoir formé un tel élève; Gaspar Rosenthaler, son camarade d'atelier, avec ses deux frères Jean et Jacob, moines franciscains, auteurs de fresques qui existent encore à Schwaz en Tyrol; Henri Lautensack, peintre médiocre, mais père de Henri Lautensack, paysagiste distingué; Ludwig Krug, orfévre et graveur qui obtint la maîtrise en 1523; Martin Zagel, que le style de ses œuvres désigne comme Nurembergeois, et enfin Merkel, peintre et poëte célèbre de ce temps, qui fut ami d'Albert Dürer. Auprès de lui devaient encore venir chercher des conseils ces sculpteurs renommés, qui s'appelaient : Peter Visscher et ses cinq fils, les auteurs de la *Châsse de Saint Sébald*, à laquelle ils travaillèrent pendant treize années; Pancratius Labenwolf, qui éleva les belles fontaines de *l'Homme aux oies* et de l'hôtel de ville; Krafft, l'auteur du grand tabernacle de l'église Saint-Laurent; Veit Stoss, miniaturiste, orfévre et

sculpteur, qui vint de Cracovie s'établir à Nuremberg ; et enfin Hirschvogel, qui, après avoir voyagé en Italie et appris à Urbino l'art d'émailler la poterie, vint perfectionner cette industrie en Allemagne. A ces réunions assistaient probablement aussi Scheurl, Neudorffer, auteurs de biographies intéressantes sur les artistes de cette époque, et Camerarius, qui fit paraître le livre des *Proportions de l'homme*, laissé inachevé par Albert Dürer.

Parmi tous ces hommes distingués par leur intelligence au milieu desquels vivait Albert Dürer, Wilibald Pirkheimer était celui qui recevait ses confidences, et auprès duquel il allait le plus volontiers chercher des conseils pour son art comme pour sa vie privée. Leur liaison remontait à leur enfance, et si Pirkheimer appartenait à une famille supérieure à celle d'Albert et remplissant depuis des siècles les plus hautes fonctions civiles, il avait l'âme assez grande pour comprendre que le génie élève l'homme au-dessus de la noblesse qu'on tient de ses aïeux. Il avait, comme Albert Dürer, visité l'Italie, où il avait suivi les cours des universités de Padoue et de Pavie. Les honneurs ne lui avaient point manqué ; mais, grand amateur des arts, helléniste distingué, il se sentait peu de goût pour les affaires publiques, qu'il était toujours prêt à quitter pour s'enfermer dans sa bibliothèque, la plus riche de l'Allemagne en livres et en manuscrits grecs. Albert Dürer le présenta souvent dans ses tableaux et dans ses estampes, et il nous a laissé de cet amateur un superbe portrait gravé.

L'empereur Maximilien, prince toujours nécessiteux, mendiant sans cesse au nom de l'empire, affectionnait le séjour de Nuremberg, qui lui payait des subsides élevés. Il aimait les arts, et encourageait surtout la gravure sur bois, qu'il passe même pour avoir pratiquée[1]. Il avait pour Albert Dürer une grande affection, et aimait à le voir travailler. Le grand peintre reçut de l'empereur une pension annuelle de cent florins, qui lui fut continuée par Charles-Quint, et ses talents le firent nommer membre du grand conseil de Nuremberg.

La tradition veut aussi, mais sans preuve certaine, que Maximilien lui ait donné des titres de noblesse. Son blason aurait été trois écussons d'argent sur champ d'azur, deux unis et en chef, le troisième en pointe. Ces armoiries devinrent, par la suite, celles de l'Académie de Saint-Luc, à Rome, et celles de toutes les sociétés de peintres[2].

1. On lui attribue quelques-unes des planches du *Theurdank*, ou roman du Chevalier de la Roue, qui retrace les faits de son adolescence.

2. Ces armoiries, s'il faut en croire le récit de Karel van Mander, toujours heureux

Ce fut vers l'année 1518 qu'Albert Dürer entreprit, avec l'aide de son ami Pirkheimer, la célèbre composition du char triomphal de l'empereur Maximilien. Pirkheimer fit de ce travail, destiné à célébrer les vertus du prince, une description latine qu'il dédia, en son nom et en celui de son ami, à l'empereur, qui les remercia dans une lettre datée du 29 mars 1518 [1]. La gravure de ce morceau capital, édité pour la première fois à Nuremberg en 1522, fut confiée, ainsi que nous l'apprend Jean Neudorffer, contemporain d'Albert Dürer, à Jérôme Resch. Pendant l'exécution de ce travail important, Maximilien allait souvent visiter l'artiste. Aussi les Nurembergeois, jouant sur le mot Frauengässchen (nom de la rue où demeurait Resch), disaient-ils en le voyant passer : « Voilà l'empereur qui va encore une fois dans la *ruelle des femmes.* »

Après nombre d'années de travail passées à Nuremberg, Albert Dürer voulut revoir les Pays-Bas, et le jeudi après la Saint-Kilian de l'année 1520, il partit avec sa femme et une servante. Tous les incidents de ce voyage nous ont été conservés par Albert Dürer lui-même dans un journal ou plutôt un livre de comptes intéressant à parcourir, parce que ce grand artiste ne put se contraindre, pour plaire à sa maîtresse de calcul, à n'aligner que des chiffres. Dans maint endroit, il s'étend avec complaisance sur les réceptions que lui faisaient les artistes des villes qu'il traversait, sur les objets d'art qu'il voyait et sur les mécomptes qu'il éprouvait dans ses calculs de négoce, car il entreprit ce voyage avec l'idée de trafiquer d'objets d'art [2].

Albert Dürer se rendit d'abord à Bamberg, où il fut fort bien accueilli par l'évêque Georges III. Il fit son portrait, lui donna quelques-unes des ses pièces gravées, et le prélat, pour reconnaître sa gracieuseté, lui remit un laisser-passer pour la douane et diverses lettres de recommandation. De Bamberg il gagna Mayence, en passant par Würzbourg et Franc-

de piquer la curiosité et d'attacher à ses récits en rapportant des anecdotes peu sérieuses, lui furent accordées un jour qu'Albert Dürer traçait, à la demande de l'empereur, quelque grande machine sur un mur. L'échelle se trouva être trop courte pour qu'Albert Dürer pût, sans danger, terminer son travail. Maximilien ordonna à l'un de ses gentilshommes de vouloir bien tenir l'échelle. Mais celui-ci, se croyant offensé dans sa dignité, pria Sa Majesté de le dispenser, lui qui était noble, de servir un vilain. Maximilien, indigné, lui répondit : « Albert Dürer est noble par son génie, et si je puis faire d'un paysan un noble, je ne puis point d'un noble faire un grand artiste. » Joignant alors l'exemple à la maxime, il anoblit Dürer.

1. *OEuvres de Pirkheimer*, p. 172.

2. Ce précieux journal est possédé de nos jours par la famille Ebner, dont un des membres, Érasme Ebner, savant et poëte distingué, fut ami intime d'Albert Dürer, qui dessina ses armes sur le bois.

fort. A Cologne il vit son cousin Nicolas, dit le Hongrois [1], et peu de jours après, le vendredi qui suit la Saint-Pierre, il arriva à Anvers. Albert Dürer descendit chez Jobst Plankfelt, et, le soir même de son arrivée, l'un des représentants de la riche maison des Fugger l'invita à souper. Le lendemain, son hôte le conduisit chez le bourgmestre qui habitait une « maison grande outre mesure et assez bien arrangée, ayant des chambres fort belles, des portes splendidement ornées et un vaste jardin. En somme, c'est une maison, dit-il, si précieuse, que je n'ai vu la pareille dans aucun des pays de l'Allemagne. »

Les peintres d'Anvers, fiers de recevoir un artiste de si grand renom, voulurent lui rendre des honneurs dignes de son mérite. Ils l'invitèrent, lui, sa femme et sa servante, à un dîner excellent servi dans de la vaisselle d'argent. Mais laissons parler Albert Dürer :

« Leurs femmes aussi étaient toutes présentes, et, lorsqu'on me mena « à table, les spectateurs se dressèrent de chaque côté comme si l'on « conduisait un grand seigneur. Il se trouvait parmi eux de hauts per- « sonnages qui me saluèrent de la manière la plus humble, et se mon- « trèrent très-bienveillants envers moi. Ils me dirent qu'ils voulaient tous « faire leur possible pour me plaire en tout ce que je voudrais. Et lorsque « je fus assis, un messager de MM. les conseillers d'Anvers arriva avec « deux valets, et me fit cadeau, au nom des seigneurs d'Anvers, de quatre « pots de vin, en me disant qu'ils voulaient m'honorer par là et me témoi- « gner leur bonne volonté. Je leur fis mes humbles remercîments, et je « leur offris mes services. Après, vint maître Pierre, le charpentier de la « ville, qui me fit cadeau de deux pots de vin, avec l'offre de son service. « Après avoir été joyeusement attablés ensemble jusque fort avant dans la « nuit, ils nous reconduisirent avec des flambeaux d'une manière très- « honnête et polie, et me prièrent d'user de leur bonne volonté pour tout « ce qui me ferait plaisir, me promettant de m'aider en tout. »

Albert Dürer voulut remercier les peintres de leur accueil. Il visita, avec Jobst Plankfelt, Quintin Matsys, ainsi que les plus célèbres d'entre eux, ce qui lui fournit l'occasion de voir dans leurs ateliers les travaux qu'ils préparaient pour la réception du roi Charles-Quint, et de se lier d'une manière toute particulière avec Joachim Patenier, peintre de paysage, qui lui prêta son élève et ses couleurs. Érasme, l'illustre écrivain qui, plus tard, fut l'ami d'Holbein, vint le trouver et solliciter son amitié en lui faisant cadeau d'une mantille espagnole et de trois portraits d'hommes. Les fêtes de l'Assomption étaient arrivées, et Albert Dürer as-

1. Il était fils de Laslen Dürer, faiseur de brides, frère du père d'Albert Dürer.

sista à la grande procession de l'église Notre-Dame. Cette scène, trois siècles plus tard, devait inspirer à un peintre d'Anvers, M. Leys, un chef-d'œuvre dont nos lecteurs se rappellent peut-être d'avoir vu la reproduction dans un de nos numéros précédents.

Albert Dürer avait la pensée d'aller à Bruxelles visiter madame Marguerite qui, comme son père l'empereur Maximilien, protégeait beaucoup les arts, et possédait l'un des cabinets les plus riches de ces temps. Pour s'assurer les bonnes grâces de la gouvernante des Pays-Bas, il fit remettre à maître Conràd, excellent graveur sur bois au service de madame Marguerite, un saint Jérôme dans sa cellule, un saint Antoine, une Mélancolie, ses trois dernières Vierges et une sainte Véronique. Dans une petite excursion qu'il fit à Malines le 2 septembre, il l'invita à dîner et s'empressa, lors de son arrivée à Bruxelles, de faire son portrait au crayon.

Les monuments de Bruxelles, le jardin des animaux de cette ville, les tableaux de Roger van der Weyden, et surtout les merveilles rapportées du Mexique, firent son admiration. Aussitôt que madame Marguerite connut l'arrivée d'Albert Dürer à Bruxelles, elle s'empressa de l'envoyer chercher. Elle l'accueillit avec une grande bienveillance, et lui promit de le servir auprès du roi Charles. Albert, pour reconnaître sa bonté, lui fit présent de sa Passion sur cuivre, qu'il semble avoir chérie entre tous ses ouvrages. Tout semblait sourire à Albert Dürer. Bernard van Orley, le peintre en nom de la cour, l'invita à dîner, et avec lui Jean Marini, le trésorier, Mateni, l'intendant du roi, Pusfladis, le trésorier d'État. Albert Dürer fit les portraits de la plupart de ces hommes importants et leur fit cadeau de sa Passion, qu'il offrait de préférence lorsqu'il voulait s'assurer la protection d'un personnage haut placé. Madame Marguerite le voyait toujours avec plaisir, et, chaque fois qu'il se rendait chez elle, il avait l'attention de lui apporter quelques-unes de ses pièces. Il finit même, dans une de ces visites, par lui donner l'œuvre complet de ses gravures, ainsi que deux compositions si précieusement dessinées sur parchemin qu'il ne les estimait pas moins de trente florins.

Les grands seigneurs, les riches banquiers le fêtaient du mieux qu'ils pouvaient. Messeigneurs de Bruxelles, Bonisins, le riche négociant de Malines auprès duquel était Érasme, les représentants des Fugger, les facteurs portugais Tomasin et Roderigo, les sieurs de Rogendorf, étaient heureux de le recevoir. Les seigneurs de Nuremberg, Léonard Groland, Jean Ebner et Nicolas Haller, fiers de leur concitoyen, l'hébergeaient à Bruxelles et l'accompagnaient dans les excursions qu'il fit à Aix pour assister au couronnement du roi Charles, à Louvain, à Cologne, et partout ils payaient la dépense. Dans ces promenades, Albert Dürer emportait tou-



GASPAR STURM

Dessin de l'Album de voyage d'Albert Dürer, de la collection de M. F. Reiset.

jours avec lui un album sur lequel il dessinait les personnages et les objets qui lui paraissaient intéressants. C'est sur l'un des feuillets de ce précieux album[1] qu'il exécuta le portrait de Gaspar Sturm, âgé de quarante-cinq ans, que nous faisons reproduire ici, grâce à l'obligeance de M. Frédéric Reiset, qui a bien voulu le détacher de sa précieuse collection. Cette tête montre avec quelle conscience Albert Dürer dessinait pour lui-même, n'omettant aucun des détails qui peuvent personnifier un individu. Au verso de ce dessin, fait à la mine d'argent, est esquissée une vue de la maison de ville d'Aix-la-Chapelle.

Ce fut pendant les quelques jours passés à Cologne, qu'il reçut, des seigneurs de Nuremberg, la confirmation de la pension de cent florins que lui continuait le roi Charles, successeur de l'empereur Maximilien, qui la lui avait accordée.

Albert Dürer quitta Cologne en bateau, descendit le Rhin jusqu'à Till, où il prit la Meuse pour retourner à Anvers. Il profita de son nouveau séjour en cette ville pour visiter la Néerlande, «pays charmant et bizarre, à cause de l'eau qui est toujours au-dessus du niveau de la mer. » Pendant ce voyage, il faillit lui arriver un funeste accident avant d'aborder à Armuyd. « Dans le moment où nous touchions le rivage et qu'on y « jetait le câble, un grand vaisseau paraissait se diriger sur nous avec « rapidité. Dans la crainte du danger, les passagers se hâtèrent de des- « cendre du bateau. Je laissai passer tout le monde avant moi, et j'y res- « tai seul avec Georges Kolzler[2], deux vieilles femmes, le batelier et un « petit garçon. Mais l'autre vaisseau venait toujours avec plus de force, et « il fut impossible de l'éviter. Notre câble, quoique fort, se rompit, et un « grand coup de vent qui s'éleva dans ce moment nous poussa rapide- « ment en pleine mer. Nous criâmes au secours, mais personne n'osa se « hasarder, et le vent continuait à nous pousser au large. L'homme du « bateau s'arrachait les cheveux de désespoir. Tous les marins étaient « sortis ; nous n'étions que six personnes dans la barque, qui n'était plus « assez chargée, et nous commençâmes à craindre pour notre vie. Cepen- « dant, je dis au patron de prendre courage, d'espérer en Dieu, et d'avi- « ser à ce qu'il y avait à faire. Il nous dit que si nous parvenions à hisser « la petite voile, nous pourrions essayer ensuite de regagner la côte. Nous « lui aidâmes avec beaucoup de peine à hisser la voile à moitié, et nous « approchâmes du port. Lorsque ceux qui étaient à terre virent les efforts

1. Un grand nombre de ces dessins, recueillis par M. Nagler, se trouvent actuellement au musée de Berlin. Beaucoup d'autres se voient dans la bibliothèque de Bamberg.

2. Peut-être Georges Kœtzel, qui, en 1459, éleva à Nuremberg une chapelle sur le modèle de celle du Saint-Sépulcre.

« que nous faisions pour aborder, ils vinrent à notre secours, et nous « débarquâmes enfin. »

A son retour à Anvers, il se vit accueilli par les artistes avec la même bienveillance que par le passé. Les orfévres l'invitèrent, lui et sa femme, au carnaval des maîtres ; ils lui offrirent un repas exquis, pendant lequel il lui fut fait, dit-il, « beaucoup trop d'honneur. »

Le lundi après Pâques, il se rendit à Bruges en voiture, avec Hans Luber et maître Jean Ploos, bon peintre de cette ville qui l'hébergea. Les artistes, les orfévres et les négociants tinrent à lui manifester l'estime qu'ils avaient pour son talent. Chaque jour voyait recommencer l'un de ces festins homériques dans lesquels coulaient à grands flots les vins les plus renommés ; et, le soir, la société tout entière le reconduisait chez lui à la lueur des flambeaux.

A Gand, Albert Dürer ne fut point reçu d'une manière moins brillante. Le doyen des peintres, avec les plus distingués d'entre eux, vint lui rendre visite, et l'accueillit « comme un grand artiste. » Ils l'accompagnèrent tous ensemble pour lui montrer les merveilles de leur ville, et, entre autres choses, le célèbre tableau de *l'Adoration de l'Agneau*, que les frères Van Eyck avaient exécuté pour Philippe le Bon ; le duc de Bourgogne s'y trouve en effet représenté à cheval. « C'est un ouvrage admirable, dit Albert Dürer, qui montre un grand génie, particulièrement dans les figures d'Ève, de Marie et de Dieu le père. »

Revenu à Anvers, Albert Dürer souffrit d'un mal dont il avait senti les premières atteintes en Zélande ; mais, bientôt remis, il assista à la noce de maître Joachim Patenier, devenu son ami, qui lui en fit tous les honneurs.

Jusqu'alors Albert Dürer était toujours le grand artiste que les seigneurs et les riches marchands s'enorgueillissaient de recevoir. Ses notes montrent combien il était sensible à toutes ces marques d'estime, et combien il aimait ces réceptions dont il était le héros. Mais tout allait bientôt changer. La réforme proclamée par Luther divisait l'Europe, et nul homme ne pouvait rester indifférent à ce qui se passait. Albert Dürer prit parti pour les idées nouvelles, et lorsque le faux bruit de l'arrestation de Luther se répandit à Anvers, il éclata en reproches contre ceux qui avaient « trahi[1], vendu l'homme pieux, éclairé par le Saint-Esprit, qui était « parmi nous le représentant de la véritable foi chrétienne. Vit-il encore, « ou l'ont-ils assassiné ? Je ne le sais pas.

« Mais ce que je sais, c'est qu'il aura souffert pour la vérité, parce qu'il

1. Frédéric le Sage, qui l'avait fait élever, était parvenu à le faire enlever, et lui avait donné son château de Wartbourg pour refuge.

« a essayé de punir le papisme antichrétien, qui conspire de tout son « pouvoir contre l'affranchissement promis par le Christ. . . . . »

Après de longues imprécations contre le pape, les prêtres et les moines qui « ont versé le sang innocent, » et de grandes louanges données à Luther, il s'écrie : « O Érasme de Rotterdam! où veux-tu aller? Vois ce « que fait l'injuste et aveugle tyrannie des puissants du monde! Écoute, « chevalier du Christ; montre-toi à cheval à côté du seigneur XPE. Mal- « gré ta vieillesse et la faiblesse de ton corps, conquiers la couronne du « martyr! . . . . »

Érasme ne répondit point à cet appel trop véhément, et ne crut pas devoir manifester des sentiments aussi violents. Leur amitié s'en refroidit, et Albert Dürer, qui avait commencé à graver le portrait d'Érasme, cessa d'y travailler. Ce ne fut que plusieurs années après, et sur la demande de Pirkheimer, à qui Érasme écrivit plusieurs fois à ce sujet, dans les années 1524 et 1525, qu'il l'acheva. Mais il l'avait terminé de mémoire, Érasme n'en fut pas fort satisfait, ainsi que nous l'apprend un passage d'une de ses lettres.

Albert Dürer, apprenant que l'archiduchesse était à Malines, se rendit en cette ville, avec l'espoir qu'il serait reçu d'elle comme par le passé. Mais ses idées religieuses trop hautement exprimées, et, peut-être bien, commentées par quelques malveillants, avaient changé les dispositions de la catholique Marguerite. Il crut être agréable à cette princesse et apaiser son mécontentement en lui montrant le portrait de l'empereur, qu'il avait fait à son intention; mais, s'apercevant que ce don lui était désagréable, il le remporta. Cependant madame Marguerite ne put résister au plaisir de voir sa riche collection admirée par un tel artiste : elle lui montra avec complaisance tout ce qu'elle possédait, et, entre autres choses, ses peintures de Jean Van Eyck et de Jacob Walchs [1], ainsi que sa superbe bibliothèque. Mais Albert Dürer ne s'étant point contenté d'admirer, et lui ayant demandé un livre illustré par Jacob Cornelisz, pour s'en servir, elle lui répondit sèchement qu'elle l'avait promis à son peintre Bernard Van Orley. Albert Dürer comprit qu'il avait déplu et qu'il n'avait désormais aucune faveur à attendre de madame Marguerite; aussi s'empressa-t-il de quitter Malines le lendemain même de cette visite, pour retourner à Anvers, où il comptait encore quelques amis.

Lucas de Leyde, âgé de vingt-six ans seulement, mais déjà célèbre par de remarquables compositions gravées et peintes, était alors à Anvers. Il vint visiter Albert Dürer, qui, en le voyant, le serra dans ses bras. Ils

1. Nous espérons bientôt éclaircir la biographie de cet artiste, sur lequel nous possédons de précieux documents.

firent leurs portraits sur un même panneau, dit Karel Van Mander, pour montrer par là combien ils s'estimaient mutuellement. Albert admirait fort les œuvres de son jeune émule, et il échangea, à quelques jours de là, pour huit florins d'objets d'art contre une impression entière des estampes de Lucas de Leyde.

La disgrâce d'Albert Dürer fut bientôt connue à Anvers, et dès lors ce grand artiste ne trouva plus, même en cette ville, des amis aussi empressés qu'autrefois. Dans ses notes, Albert Dürer ne parle plus désormais de réceptions flatteuses ou de fêtes brillantes; aussi les mots amers reviennent-ils sans cesse au bout de sa plume. Il se plaint de toutes les classes de la société, « qui lui ont fait subir des dommages dans tout ce qu'il avait entrepris : dépenses, ventes et autres actions. » Il se plaint surtout de madame Marguerite, dont il ne reçut jamais rien pour tout ce qu'il lui avait fait ou donné. Ce portrait du roi Charles, qu'il avait peint pour elle, il l'échangea contre une toile d'Angleterre, au gendre de Tomasin, qui était resté fidèle à son amitié.

Albert Dürer mécontent se prépara à quitter les Pays-Bas. Déjà il avait expédié plusieurs caisses d'objets d'art, qu'il comptait vendre à Nuremberg; Alexandre Imhof, riche orfévre, lui prêta 100 florins d'or, pour payer toutes ces acquisitions, et Albert Dürer engagea sa signature, qui devait lui être rendue à Nuremberg contre remboursement, avec intérêts. Il s'apprêtait à partir lui-même, lorsqu'arriva à Anvers le roi de Danemark, Christian II. Ce prince ayant appris qu'Albert Dürer était encore à Anvers, l'envoya aussitôt chercher pour lui commander son portrait. Il le reçut avec bienveillance et le retint à dîner. Albert Dürer crut alors que la fortune lui revenait, et que, sous le patronage de ce prince, il allait revoir les beaux jours d'autrefois. Il changea ses projets, et, au lieu de se rendre à Cologne, il accompagna le roi à Bruxelles. Christian II l'invita à un festin auquel assistèrent l'empereur, madame Marguerite et la reine d'Espagne. Malgré la protection que lui accordait Christian II, aucun de ces grands personnages ne lui adressa la parole, et Albert Dürer comprit ce que signifiait ce silence. Il ne resta à Bruxelles que juste le temps nécessaire pour trouver une voiture, et deux jours ne s'étaient point écoulés, qu'il partit pour Nuremberg, l'âme triste et découragée.

Peu après leur arrivée en cette ville, Hans Frey, beau-père d'Albert Dürer, s'éteignit le 29 septembre, et deux ans plus tard sa belle-mère mourut aussi. Ces pertes successives laissaient Albert Dürer seul avec son épouse, dont le caractère devenait chaque jour plus acariâtre et plus querelleur. Toujours tourmentée du besoin d'acquérir, elle allait partout criant misère et contraignant durement son mari à se livrer à un travail

trop assidu pour augmenter une fortune dont elle n'avait nul besoin[1]. Elle lui interdisait toute distraction, ne lui permettait point de voir ses plus intimes amis, haïssant tous ceux qui portaient de l'amitié à son mari. Albert Dürer, chagrin de la vie qui lui était imposée, accablé par un travail trop soutenu, et trop faible pour secouer le joug de cette mégère, allait s'affaiblissant de jour en jour. Enfin il mourut le 6 avril 1528, ne laissant point d'enfants, après avoir vécu l'espace de cinquante-huit années en honnête homme, « sans qu'il y ait rien à craindre pour son salut[2]. »

Cette mort affecta douloureusement les nombreux amis d'Albert Dürer. Érasme, qui l'avait connu dans l'intimité, écrivit sur ce triste événement quelques paroles sèches pleines d'un faux stoïcisme : *Quid attinet Dureri mortem deplorare, quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo.* (*A quoi bon pleurer la mort d'Albert Dürer, puisque nous sommes tous mortels? Je lui ai fait une épitaphe dans mon petit livre.*) Ses autres amis ressentirent plus vivement que le philosophe cette perte. Les lettres de Pirkheimer à Ulrich Hutten, de George Hartmans à Buchler, les écrits de Camerarius, sont empreints des regrets les plus vifs. Pirkheimer composa diverses élégies, dans lesquelles il a exprimé éloquemment la douleur qu'il éprouva à la nouvelle de cette mort subite, qui ne lui permit point « d'arriver à temps pour soutenir la tête défaillante de celui qui depuis tant d'années était le dépositaire de ses plus secrètes pensées, de lui serrer les mains, ni de lui adresser les derniers adieux[3]. »

Albert Dürer fut enterré en grande pompe dans le cimetière Saint-Jean, où repose la haute bourgeoisie de Nuremberg. Le convoi suivit la Via Dolorosa, ornée des sculptures de Krafft, et s'arrêta non loin du Calvaire, exécuté par ce même artiste, devant la pierre tombale marquée du numéro 649, qui devait couvrir les restes du plus grand peintre allemand. Pirkheimer fit graver sur une plaque d'airain l'épitaphe suivante :

ME. AL. DV.
(Memoriæ Alberti Dureri.)
QUICQUID ALBERTI DURERI MORTALE FUIT,
SUB HOC CONDITUR TUMULO.
EMIGRAVIT. VIII. IDVS. APPRILIS
M. D. XXVIII.
A.D.

1. Albert Dürer, après sa mort, laissa une fortune qui s'élevait à 6,000 florins, somme élevée pour ces temps. Il est probable qu'il est question de florins d'or du Rhin.
2. Lettre de G. Hartmans à Buchler.
3. *Wilibald Pirkheimer opera,* p. 399, 26.

En 1681, lorsque Sandrart, traversant Nuremberg, se rendit au cimetière Saint-Jean pour rendre hommage à la mémoire d'Albert Dürer, il trouva la tombe abandonnée, la pierre brisée. Profondément ému à l'aspect de ce sépulcre délabré, il conçut la généreuse pensée de le faire réparer, et de graver sur une plaque d'airain ces éloges :

« Vixit Germaniæ suæ decus Albertus Durerus, artium lumen, sol artificium, urbis patr. nor. ornamentum, pictor, chalcographus, sculptor sine exemplo, qui omniscius, dignus inventus exteris, quem imitandum censerent. Magnes magnatum, cos ingeniorum, post sesqui seculi requiem, qui parem non habuit, solus heic cubare jubetur. Tu flores sparge, viator. »

A. R. S. M. DC. LXXXI.
I. DE S.

A côté de cette légende s'en trouve une seconde, écrite en vers allemands :

« Repose ici, prince des artistes ! Toi qui fus plus grand que tout autre homme ! Dans nombre d'arts nul n'a pu t'égaler. Par toi la terre fut peinte, et maintenant le ciel te possède. Tu représentas aussi ces saints avec lesquels maintenant tu habites le royaume de Dieu. L'architecture, la sculpture, la peinture, te saluent comme leur seigneur, et déposent sur tes restes la couronne de laurier. »

De nos jours, les artistes de Nuremberg, réunis sous le nom patronymique d'Albert Dürer, visitent chaque année, au printemps, cette tombe, et en prennent un soin religieux pour honorer la mémoire de celui qui fut dans les arts la plus haute expression du génie allemand.

II

PEINTURES ET DESSINS

Les peintures d'Albert Dürer sont assez rares, bien qu'il y ait peu de musées en Europe qui ne prétendent en posséder, la coutume étant d'attribuer à cet artiste éminent toutes les toiles qui rappellent le style allemand du XVIe siècle. Nous n'avons pas vu tous les tableaux qui sont donnés à Albert Dürer ; aussi ne pensons-nous point à dresser un cata-

logue complet de ses œuvres peintes, mais seulement à parler de plusieurs parmi celles que nous avons rencontrées dans nos voyages, qui marquent un progrès dans la voie suivie par ce grand maître.

La plus ancienne peinture authentique d'Albert Dürer qui soit connue, est le portrait qu'il fit de son père, et que la Pinacothèque de Munich possède. Sur ce panneau, on lit cette précieuse inscription : *J'ai peint ceci d'après la personne de mon père, lorsqu'il avait soixante-dix ans. Albert Dürer l'aîné.* Puis suivent le monogramme et la date, 1497. L'année suivante, il fit son propre portrait conservé dans la Galerie de Florence, et que les gravures de Hollar et d'Édelinck ont fait connaître ; mais ce qu'on ne sait pas aussi généralement, c'est qu'il en existe, à Madrid, une répétition fort remarquable datée également de 1498, et qui semble être un original. Ses portraits, comme ses tableaux de cette époque, sont d'un aspect triste et monotone, causé par le poli de la peinture qui ne laisse voir aucune touche, et l'uniformité des teintes dans un ton bistré. Plus tard, son séjour à Venise, la vue des tableaux des grands coloristes Giorgion et Titien, lui enseignèrent le parti qu'on pouvait tirer de la couleur. Sans modifier son style, Albert Dürer profita de leurs enseignements : c'est ce qui arrive toujours aux hommes de génie. Les tableaux qu'il exécuta après son séjour dans la ville des lagunes, sont d'une couleur intense qui rappelle la chaleur des toiles vénitiennes, dont il ne sut pas cependant s'approprier la touche grasse et large, ainsi que l'harmonieux clair-obscur.

Son *Adoration des Mages*, conservée à Florence, et datée de 1509, son *Martyre des dix mille Chrétiens ordonné par Sapor*, qui est à Vienne, sont des exemples de ce que nous avançons. Dans ce dernier, les chrétiens, dépouillés de leurs vêtements, gravissent une montagne escarpée du haut de laquelle, par les ordres cruels de Sapor, ils sont précipités. Ainsi que dans tous les tableaux qu'il affectionnait plus particulièrement, suivant toute apparence, il s'y est représenté, avec son ami Pirckheimer, tenant une banderole à la main sur laquelle est écrite l'inscription suivante : *Iste faciebat anno Domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Cette composition offre des beautés de détails fort remarquables, mais ne produit pas l'émotion que devrait éveiller en nous la vue d'une semblable scène. Le manque d'ensemble, le soin trop grand donné aux détails, sont probablement cause de la froideur dans laquelle cette toile nous laisse. Malgré la multiplicité des figures, malgré la minutie de l'exécution, ce tableau ne lui coûta qu'un an de travail, car dès l'année précédente, 1507, on en possède la première pensée. Albert Dürer l'avait tracée à la plume sur du papier. Le comte de Caylus, à qui appartenait ce dessin, le grava ; à la vente de

cet amateur, le dessin fut acheté par le comte de Tessin, de chez qui il sortit pour entrer dans la collection du prince royal de Suède. Quant au tableau, il fut exécuté pour le duc Frédéric de Saxe. Il resta dans cette famille jusque sous le prince Albert, qui, suivant l'auteur du livre intitulé *Il Figino*, page 250, en fit présent au cardinal de Granvelle. Cette Éminence, suivant toute probabilité, l'offrit à son tour à l'empereur son maître, et c'est ainsi qu'il est entré dans la collection impériale du Belvéder, où on l'admirait déjà du temps de Mariette.

Le tableau de *la Sainte Trinité*, qu'il exécuta en 1511, est de beaucoup supérieur à la toile précédente. Si les détails, traités encore avec trop de soin, nuisent à l'ensemble et lui donnent trop l'aspect d'une grande miniature, la composion en est cependant plus rassemblée que dans *le Martyre des dix mille*, la couleur plus riche et plus brillante; enfin cette peinture est la plus belle que son pinceau ait produite à cette époque.

Dieu le Père porte entre ses bras le Christ mort attaché à la croix. Au-dessus, l'Esprit-Saint plane sous la forme d'une colombe; des anges soutiennent le manteau de Dieu le Père, et portent les instruments de la Passion. D'un côté, la cohorte des femmes martyres conduite par la Vierge; de l'autre, les prophètes et les patriarches, ayant à leur tête saint Jean-Baptiste, composent la cour céleste. Au-dessous, les bienheureux des deux sexes et de toutes les conditions sont portés sur les nues, et célèbrent les vertus du Tout-Puissant. Un beau paysage, baigné par une large rivière, occupe le bas de la toile. Albert Dürer s'est représenté à droite, sur la terre, soutenant une tablette sur laquelle on lit : *Albertus Dürer Noricus faciebat anno a Virginis partu* 1511.

Dürer resta longtemps à finir cette toile, qu'il exécuta pour une des églises de Nuremberg, d'où elle fut enlevée pour être transportée à Prague, et plus tard au Belvéder, à Vienne. Dès 1508, il en avait imaginé la composition, ainsi que le prouve le superbe dessin à la plume lavé de couleurs, qui orne la riche collection de M. F. Reiset, conservateur du musée du Louvre. Ce dessin est d'autant plus précieux qu'il nous fait connaître la composition complète du superbe retable, tel qu'Albert Dürer l'avait conçu en son entier; car le tableau de Vienne ne comprend que le panneau principal, le cadre et la peinture supérieure n'ayant jamais été exécutés, du moins que nous sachions.

Deux fortes colonnes devaient encadrer la composition et supporter une frise chargée de sculpture et surmontée d'une seconde peinture cintrée par le haut et représentant Dieu le Fils, juge suprême de l'humanité, en faveur de laquelle la Vierge et saint Jean-Baptiste intercèdent.

Tout en haut, un ange porte la croix du Christ, et, sur la corniche du fronton, deux autres sonnent la trompette du jugement dernier. La frise représente d'un côté saint Pierre couvert des vêtements sacerdotaux; il est porteur de la clef du paradis, et conduit les élus au séjour des bienheureux: de l'autre côté, Satan entraîne dans la gueule béante de l'enfer les maudits, parmi lesquels figurent ces papes, ces cardinaux et ces moines contre lesquels Luther allait élever la voix. Des oiseaux et des fleurs ornent les deux plinthes du bas, au milieu de l'une desquelles on remarque le monogramme et la date 1508 tracés entre deux écussons destinés probablement à contenir les armes des donataires. Nous espérons que la révélation de ce dessin éveillera, chez les personnes préposées à la garde de l'œuvre d'Albert Dürer, le désir d'encadrer d'après son projet, le tableau du grand maître.

Albert Dürer, malgré l'admiration dont il était l'objet, ne se croyait point arrivé au sommet de l'échelle de l'art; il cherchait toujours à agrandir son style, et les plus belles créations de son pinceau sont aussi les dernières qui en sortirent. Rien n'égale, en effet, dans son œuvre, les deux panneaux sur lesquels il a représenté les apôtres saint Jean et saint Pierre, saint Marc et saint Paul. Ces peintures, qu'il offrit à sa ville pour que ses concitoyens conservassent le souvenir de sa carrière d'artiste; ces peintures, mises en regard du *Martyre des dix mille Chrétiens* ou de *la Trinité,* montrent la progression ascendante suivie par Albert Dürer. Dans ces panneaux, on ne retrouve plus les minuties de composition et d'exécution que nous avions signalées dans les œuvres précédentes, et de telles peintures sont vraiment dignes des plus grands maîtres de l'Italie. Ces personnages calmes et réfléchis, ou superbes et violents, que revêtent de longues tuniques aux plis magnifiques, résument en eux toute l'humanité, dont ils représentent les quatre grands tempéraments, et sont les dignes images de ces hommes qui, par leurs actes et leurs paroles, allaient remuer le monde entier.

Doué d'un génie qui le portait plus à rendre la nature telle qu'il la voyait qu'à l'interpréter, Albert Dürer fut surtout un admirable portraitiste. Nul peintre n'a peut-être, autant que lui, su conserver au personnage qu'il représentait son caractère propre, son individualité. L'on regarde comme ses chefs-d'œuvre en ce genre ceux de Jérôme Holzschuher et un portrait d'homme que M. Otto Mundler croit être celui de Lorenz Stark,

1. Cette frise et la peinture supérieure se retrouvent dans un des bois qu'Albert Dürer dessina pour *la Petite Passion.* Cette estampe est décrite dans Bartsch sous le numéro 52.

le receveur des rentes de madame Marguerite, à Anvers. Albert Dürer dit, en effet, dans ses notes de voyage, avoir peint à l'huile et avec beaucoup de soin, ce dernier personnage.

Sandrart nous apprend, au sujet du premier de ces deux portraits, qu'il fut chargé, en 1651, par un prince souverain, d'en offrir une très-forte somme, qui fut refusée sans qu'on voulût indiquer aucun prix, MM. Holzschuher désirant garder cette peinture à perpétuité, comme un précieux souvenir de famille. Depuis Sandrart, les descendants de ces nobles patriciens ont respecté la volonté de leurs aïeux, et de nos jours l'on peut encore admirer chez eux ce superbe vieillard, jeune malgré les cheveux blancs qui couvrent sa tête. La peinture, éloignée des rayons destructeurs de la lumière, a conservé toute la fraîcheur de coloris qu'elle avait lorsqu'elle fut terminée par Albert Dürer, en 1526. Le second portrait, celui de Lorenz Stark, fait partie du musée de Madrid. Il est daté de 1521, et représente un homme d'une cinquantaine d'années, la tête couverte d'un chapeau à larges bords. Cette figure, pleine de physionomie, trahit un caractère résolu; elle a été exécutée avec un soin extraordinaire, une finesse de modelé qui laisse deviner l'emploi de la loupe, sans cependant que le précieux du faire nuise à l'effet de l'ensemble.

Albert Dürer peignit aussi à fresque. Dans le Rathaus de Nuremberg, on montre, comme étant de lui, des peintures murales qui ornent le grand salon. Elles représentent *le Juge injuste* et *le Char triomphal de Maximilien Ier*, celui qu'il a dessiné sur bois. Mais ces peintures, détériorées par le temps et plus encore par des restaurations inhabiles, ne laissent plus rien voir du maître, que nous ne pouvons malheureusement juger sous cet aspect.

Peu de peintres ont laissé autant de dessins qu'Albert Dürer, et cependant si grande était son imagination qu'il serait fort difficile, parmi tous ceux qu'on connaît, de signaler une répétition ou même une réminiscence. Il ne s'est privé d'aucun moyen pour rendre sa pensée; tantôt il traçait à larges traits avec une plume, sur le papier ou le bois, ses compositions; tantôt il dessinait, avec la mine d'argent, sur une feuille teintée qui lui permettait l'emploi des rehauts blancs; d'autres fois, il représentait, sur du parchemin et à la gouache, l'éclat soyeux des oiseaux ou la délicate corolle d'une fleur, avec toute la patience du miniaturiste; ou bien encore, avec un pinceau gonflé d'eau, il lavait à l'encre de Chine ou à l'aquarelle. Souvent aussi, avec ces mêmes couleurs à l'eau, il fixait sur une toile très-fine les traits d'une personne, laissant au tissu le soin de faire les lumières, et fortifiant de gouache les parties auxquelles il voulait donner plus de solidité.

La collection la plus riche en dessins d'Albert Dürer, est celle de l'archiduc Charles, à Vienne, qui renferme la plus ancienne œuvre qu'on connaisse de ce peintre. Cette œuvre est un portrait qu'il fit de lui-même, à la pointe d'argent, sur papier teinté, en l'année 1484, alors qu'il n'avait que treize ans. Dans ce cabinet, on trouve encore un grand nombre de gouaches faites avec une patience merveilleuse sur parchemin, et qui représentent des sujets empruntés à l'histoire naturelle. Les collections de Berlin et de Bamberg sont riches surtout en dessins exécutés par Albert Dürer pendant son voyage dans les Flandres. Ces croquis, réunis par Joseph Heller, sont malheureusement pour la plupart découpés. Londres possède au British-Museum un volume du comte d'Arundel qui ne contient pas moins de 222 esquisses, presque toutes de la main d'Albert Dürer. Ces compositions sont dans des genres très-variés, et plusieurs peuvent être regardées comme des chefs-d'œuvre. Le musée de Munich conserve, parmi plusieurs dessins de ce peintre, le précieux livre de prières de Maximilien Ier, dont il n'existe que quatre exemplaires connus, à Vienne, à Munich, à Londres, et à Paris chez M. Didot. Celui de Vienne est complet; il est imprimé sur 313 pages en vélin, et n'a point de titre, ce titre n'ayant sans doute jamais existé, parce que l'empereur désirait en confier l'exécution à un artiste. Celui de Munich a 190 feuillets de moins que celui de Vienne, et prouve par son état qu'il a longtemps servi. Chaque page est encadrée d'arabesques dues à Albert Dürer et à Lucas Cranach. Ces dessins sont curieux en ce qu'ils montrent toute l'imagination du peintre de Nuremberg, ainsi que son habileté à manier la plume. Nos musées de Paris sont pauvres en œuvres d'Albert Dürer; ils ne possèdent point de tableaux de ce maître, et n'ont que peu de dessins, mais plusieurs parmi ceux-ci sont heureusement de la plus grande importance, et dans des styles fort différents. Au Cabinet des Estampes, on peut admirer un enfant qui tient une couronne, et trois têtes d'anges, dessins lavés à l'encre de Chine et rehaussés de blanc, faits en 1506 et 1508; un curieux paysage exécuté à l'aquarelle, et une tête de cerf d'une beauté merveilleuse, également traitée avec des couleurs à l'eau, en 1504, et enfin deux têtes de jeunes gens, ainsi qu'une troisième de Vierge, dessinées en couleurs sur une toile très-fine. Le Louvre possède plusieurs esquisses curieuses à la plume et à la gouache, mais surtout une tête de grandeur naturelle, acquisition récente de M. Reiset, conservateur des dessins. Ce chef-d'œuvre extraordinaire, qui représente un vieillard avec une longue barbe grisonnante, la tête couverte d'une calotte rouge, a été exécuté dans la donnée du portrait que cet artiste fit de lui-même, pour être envoyé à Raphaël. A lui tout

seul, ce dessin suffit pour donner une juste idée du génie d'Albert Dürer à ceux qui ne peuvent aller à Florence, à Vienne ou à Munich voir les œuvres peintes de ce grand maître.

III

GRAVURES SUR BOIS

Notre intention étant de ne parler d'une manière toute spéciale que des œuvres exécutées entièrement par Albert Dürer lui-même, nous ne nous étendrons point longuement sur les gravures en bois faites seulement d'après ses dessins. Plusieurs amateurs, cependant, séduits par la beauté de ces pièces et peut-être aussi par l'espoir de leur donner plus de valeur, ont avancé qu'Albert en avait lui-même taillé un certain nombre. Mais nous ne pouvons admettre cette opinion, si bien combattue par Adam Bartsch, à l'avis duquel nous nous rangeons.

La beauté de ces estampes, si remarquables que Mariette déclare ne rien connaître d'aussi parfait, s'explique suffisamment par la manière dont Dürer comprenait la gravure sur bois, sans qu'il soit nécessaire de lui en attribuer l'exécution entière. Cet homme de génie pensait, en effet, que le dessinateur qui voulait, par ce procédé, rendre sa pensée, devait se borner à indiquer l'ordonnance de son sujet, la disposition des groupes, l'attitude des personnages et la distribution des grandes lumières seulement, mais non pas vouloir rendre toutes les demi-teintes, tous les tons de la peinture. Il dessinait lui-même ses compositions sur le poirier ou sur le buis, quand elles avaient une grande importance, parce que ce bois, étant plus dur et plus compact, conserve mieux ses arêtes. C'est ce qui ressort de deux passages de son journal de voyage en Flandre : « Les deux seigneurs de Rogendorff, dit-il, m'ont invité à table. « J'ai dîné une fois chez eux, et j'ai dessiné leurs armoiries en grand sur « une planche de bois, afin qu'on puisse les tailler. » Et plus loin : « J'ai « dessiné pour M. de Rogendorff ses armes sur bois; il m'a donné sept « aunes de velours en récompense. » Mais Albert Dürer ne se contentait pas de laver au pinceau ses compositions sur les planches, il les y traçait taille pour taille, sans jamais rien laisser au graveur à interpréter; c'est ce que prouve l'examen de ces estampes, qui rappellent si identiquement

le faire de ses dessins à la plume. Le rôle des graveurs d'Albert Dürer se réduisait donc à suivre rigoureusement les contours indiqués par le maître; aussi ces estampes expriment-elles avec une fidélité extraordinaire le style original de l'artiste, et, par cette raison, elles seront toujours recherchées des amateurs délicats.

Le nombre considérable de cartiers employés par les fabriques de Nuremberg prouve suffisamment, d'ailleurs, qu'en ces temps, comme de nos jours, il y avait des artistes qui faisaient profession de creuser les bois dessinés par les peintres. Un passage du voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, en mentionnant maître Conrad, comme « excellent tailleur en bois possédé par madame Marguerite, » nous autorise même à croire que certains princes avaient à leurs gages des graveurs; et les visites fréquentes que l'empereur Maximilien faisait à Jérôme Resch, pendant que cet artiste exécutait, d'après Albert Dürer, la planche du *Char de Triomphe,* viennent presque confirmer cette supposition. Les légendes inscrites au-dessous de quelques-unes des pièces d'Albert Dürer, et surtout les notes écrites derrière les bois de *la Procession triomphale de Burgmair,* conservés à la Bibliothèque de Vienne, nous font connaître quelques-uns des graveurs qui furent les collaborateurs d'Albert Dürer, et des autres dessinateurs de Nuremberg et d'Augsbourg. C'étaient Jean Glaser, cartier, Jean Guldenmund, Henri Hondius de la Haye, Jean de Bonn, Cornélius et Willelm Liefrink, Alexis Lindt, Josse de Negker, Vincent Pfarkecher, Jacques Rupp, Jean Taberith, Hans Franck, Saint-German, etc., et surtout Jérôme Resch, le plus accompli de tous.

Ces planches, creusées souvent par des mains extrêmement habiles qui ont su conserver tout le caractère du maître, nous ont transmis quelques-unes des plus belles compositions d'Albert Dürer, qui ne le cèdent en rien, pour la richesse d'imagination, pour les caractères variés et vivants des figures, aux plus merveilleuses de celles qui sortirent directement de son burin. Parmi ces estampes, nous signalerons *la Grande* et *la Petite Passion; l'Apocalypse,* sujets étranges qu'il a rendus avec une originalité et une force remarquables; *la Vie de la Vierge,* dans laquelle on trouve les pièces les plus gracieuses de son œuvre; *l'Arc triomphal de Maximilien Ier,* morceau capital aussi rare que beau, et *le Char de triomphe de l'Empereur,* le même qu'Albert Dürer peignit, à fresque, à Nuremberg. Enfin, parmi ses portraits, on remarque surtout celui qu'il fit de lui-même peu avant sa mort, en 1527, ceux de Maximilien Ier et d'Ulric Varnbuler, dont on connaît des épreuves en clair-obscur à trois couleurs.

Ces bois merveilleux devaient, pour la plupart, orner les livres qu'im-

primaient, à Augsbourg, Ottmar et Steiner, et à Nuremberg, Frédéric Peypus, Jérôme Formschneyder et son parrain Antoni Koberger. Nous en signalerons un qui n'a point été décrit, et qu'Albert Dürer dessina pour être mis en tête d'un travail de son ami Pirckheimer. Il représente un cadre carré, muni de deux agrafes, et destiné à contenir le titre du livre : *Beatiss. Patris nili,* etc. A droite sont deux colonnes, sur l'une desquelles un satyre joue du chalumeau; à gauche, un oiseau, huché sur une troisième colonne, becquète une grappe de raisin. Dans le bas, deux Amours soufflent dans des trompes, et deux autres soutiennent les armoiries de Pirckheimer, figurées par un pin. Cette petite plaquette, éditée par Peypus en 1516, fut dédiée par l'auteur à sa sœur Claire.

Les belles épreuves de ces bois sont malheureusement extrêmement rares. Les vives arêtes, écrasées par le poids de la presse, se sont promptement émoussées, les traits sont devenus lourds, et des parties de bois se sont écornées dans les endroits qui manquaient de soutien. Aussi, après un tirage très-peu nombreux, les planches n'ont-elles plus fourni à l'impression que des épreuves d'un travail fruste et grossier. Les vers aussi, en attaquant ces bois, y ont fait des trous qui produisent, au tirage, des taches blanches désagréables au regard. Les premières épreuves se reconnaissent donc à l'état parfait des planches, à toute absence de trous de vers, et surtout à la finesse et à la netteté des traits qui font paraître la gravure blonde et douce à l'œil.

La nouvelle manière inaugurée par Albert Dürer tranchait trop avec les bois qui ornaient, antérieurement à lui, les livres xylographiques, pour qu'il manquât d'imitateurs et de copistes. Le plus célèbre entre tous, est incontestablement Marc-Antoine, qui reproduisit au burin un grand nombre des bois d'Albert Dürer, et parmi ceux-ci *la Petite Passion,* qui fournit à Vasari le sujet d'une de ces anecdotes qui se rencontrent trop souvent dans l'histoire des peintres. Suivant cet auteur, Marc-Antoine étant venu à Venise, y trouva des Flamands qui vendaient, sur la place Saint-Marc, des gravures sur cuivre et sur bois d'Albert Dürer. Il fut tellement frappé d'admiration à la vue des belles compositions du peintre de Nuremberg, qu'il dépensa à acheter ces superbes estampes tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne, ne doutant point qu'il gagnerait des sommes considérables en contrefaisant ces œuvres, que tous les artistes désiraient posséder. Albert Dürer, averti de la fraude de Marc-Antoine par l'envoi des copies de sa *Petite Passion,* quitta aussitôt Nuremberg pour venir à Venise demander justice à la Seigneurie, qui ne fit que défendre au contrefacteur de se servir désormais de la marque d'Albert Dürer. Ce récit, répété par tous les historiens qui ont suivi Vasari,

est facile à réfuter par les dates. Albert Dürer visita Venise en 1506 pour la dernière fois, et il n'exécuta qu'en 1509 et 1510 cette suite sur les copies de laquelle Marc-Antoine mit sa tablette, et non le monogramme d'Albert Dürer, comme l'a avancé Vasari. Ce célèbre graveur italien, outre les nombreuses copies qu'il fit d'après le maître allemand et qui ont été décrites par Bartsch, dans son *Peintre-Graveur,* exécuta encore celles d'après les estampes connues sous les titres du *Calvaire,* de *Saint Étienne, Saint Grégoire* et *Saint Laurent,* et de *Sainte Madeleine portée au ciel par les Anges.*

IV

SON ŒUVRE GRAVÉ

C'est surtout à ses estampes qu'Albert Dürer doit sa renommée. Ces feuilles légères, recherchées des artistes et des amateurs de tous pays, portaient au loin le témoignage de son génie et le faisaient connaître de ceux mêmes qui ne pouvaient l'admirer dans ses peintures.

Les gravures de cet artiste ne sont point rarissimes, mais difficiles cependant à trouver belles d'épreuve. Ses compositions, gravées sur un cuivre plus consistant que celui des pièces de Schöngauer ou des maîtres italiens primitifs, ont pu résister à des tirages plus nombreux, et de tous les grands peintres graveurs de cette époque, Albert Dürer est celui dont on peut faire le plus facilement l'œuvre complet, si l'on en excepte *la Sainte Véronique* et *le Petit Saint Jérôme,* qu'on ne peut point espérer trouver. Il existe peu d'états dans les estampes d'Albert Dürer, et ceux que nous connaissons sont le plus souvent le résultat du travail d'une main étrangère, désireuse de rétablir les parties dévorées par l'oxydation des planches. Les premières épreuves sont généralement tirées sur un fort beau papier marqué d'une tête de bœuf, d'une couronne surmontée d'une pointe rattachée au diadème par deux arcs, ou encore de deux tours unies par un mur; mais ces observations ne sont pas toujours applicables, car toutes les premières épreuves n'ont point été imprimées sur ces papiers, ou sur des portions de feuille portant traces de ces marques.

N'ayant point à dresser un catalogue propre à faciliter les recherches des amateurs, puisque celui de Bartsch existe, nous suivrons le talent d'Al-

bert Dürer pas à pas ; nous nous efforcerons de faire comprendre les progrès, les transformations successives de son génie, et pour cela nous adopterons l'ordre chronologique, en essayant de donner une date aux pièces qui n'en ont point.

Nous indiquerons aussi toutes les remarques curieuses que nous avons pu faire sur chacune des estampes de cet œuvre, en ayant le soin de faire connaître les copies intéressantes et non décrites, les emprunts faits par des artistes estimés, en négligeant toutefois ceux qui n'ajoutent rien à la gloire du peintre de Nuremberg.

Nous diviserons l'œuvre d'Albert Dürer en deux classes : la première comprendra les gravures en cuivre, au nombre de quatre-vingt-treize, et sera suivie de deux chapitres consacrés, l'un aux estampes que nous regardons comme douteuses, l'autre à celles qui ont été à tort cataloguées par Bartsch ; la deuxième contiendra l'analyse de ses dix pièces exécutées à l'eau-forte et à la pointe sèche.

Mais avant de commencer l'examen de chacune de ces gravures, nous indiquerons aux amateurs les portraits de cet homme illustre, qui sont dignes de figurer en tête de son œuvre.

Le plus ancien connu est celui qu'il fit de lui-même, en 1484, alors qu'il n'avait que treize ans. Ce dessin curieux, dont nous avons parlé précédemment, n'a jamais été reproduit, et si nous le mentionnons ici, c'est que nous espérons qu'un jour il sera popularisé par le burin ou par la photographie. Plus tard, en 1498, il se peignit sur un panneau conservé à Florence, et dont il y a une répétition à Madrid. Ce portrait, connu par les gravures de Hollar et d'Édelinck, est le plus intéressant que nous possédions d'Albert Dürer. Il s'est représenté à mi-corps, et, par cela même, il nous a permis de juger la recherche qu'il mettait dans ses vêtements et les soins qu'il donnait à sa parure, pour faire valoir la beauté de sa personne, dont, au dire de Camerarius, il était très-fier. En l'année 1500, il fit son portrait une troisième fois. Cette peinture, gravée, dans ces derniers temps, par Forster, est conservée à la Pinacothèque de Munich. Deux estampes nous font encore connaître les traits d'Albert Dürer à cette époque de sa vie ; l'une a été exécutée, en 1550, par Melchior Lorch, qui paraît s'être servi d'un document original ; l'autre a été taillée dans le cuivre par Kilian, d'après la copie d'un tableau de Dürer, faite par Jean Rotenhamer. Pendant son voyage en Flandre, le grand maître allemand se lia d'amitié avec Thomas Vincidor de Bologne. Ce peintre fit son portrait en 1520, avec l'intention de l'emporter à Rome. Cette toile était fort estimée d'Ortelius, amateur célèbre, qui en fit faire un dessin pour le mettre au commencement de son superbe œuvre

d'Albert Dürer[1], et au-dessous il écrivit cette note : « Alberti Dureri Norici effigies excepta ex eâ quam ad vivum delineab. Thomas Vincidor quem de Bolonia cognominam. Autuerpiæ anno CIↃ.IↃ.XX. » Cette peinture perdue depuis lors, comme toutes les autres productions de cet artiste, n'est plus connue que par la mauvaise gravure qu'en fit André Stock.

Enfin, la dernière effigie que nous ayons du grand maître de Nuremberg est celle qu'il traça sur le bois en 1527, l'année qui précéda sa mort.

A la suite des portraits d'Albert Dürer, les amateurs pourront mettre ses armes parlantes dessinées par lui-même sur le bois, ou bien celles que Le Blon a exécutées au burin.

Nous placerons encore en dehors de son œuvre, et comme pour lui servir d'introduction, une pièce qu'il laissa inachevée, et à laquelle nous n'osons assigner aucune date; elle est curieuse par cela même qu'elle nous fait connaître comment procédait le peintre de Nuremberg dans l'exécution de ses gravures.

Cette estampe qui n'est, à vrai dire, que le décalque d'un dessin, nous paraît être incontestablement du maître. Elle rappelle, en effet, l'exécution des parties laissées au trait, dans les épreuves des gravures possédées par la collection du prince Albert à Vienne, et qui représentent Adam et Ève, et l'Effet de la jalousie.

Dans cette estampe, Jésus-Christ est figuré expirant sur la croix, au pied de laquelle est Madeleine. Les saintes femmes qui accompagnèrent le Christ sur le Golgotha se tiennent à gauche; saint Jean et un soldat porteur de l'éponge imbibée de vinaigre, sont à droite, où l'indication des figures n'a même point été entièrement terminée. Dans le fond, on aperçoit la ville de Jérusalem avec des clochers gothiques, et dans le ciel des anges qui pleurent la mort du fils de Dieu. Haut., 317 millim.; larg., 224.

GRAVURES AU BURIN

PIÈCES GRAVÉES ANTÉRIEUREMENT A L'ANNÉE 1496

Dans les premiers temps Albert Dürer imite le travail de Schöngauer, en cherchant toutefois plus que ce peintre à dissimuler le trait par

1. Cet œuvre, que Mariette considérait comme étant le premier par la qualité des épreuves, toutes également belles, passa, à la mort d'Abraham Ortelius, en 1598, entre les mains de son héritier, Jacques Collius. Mariette le père l'acquit en 173., à la vente du bourguemestre Six. Puis il orna la collection du comte de Fries, de chez qui il entra, en 1824, dans la collection du baron Verstolk de Soelen, à la mort duquel il fut divisé.

lequel il exprime les contours de ses personnages. Il marque les ombres par des tailles qui viennent s'élargir sur les lumières, avec lesquelles elles se fondent par le moyen de petits traits légèrement courbés. Comme le beau Martin également, il place aux premiers plans des gazons émaillés de fleurs, et rend les terrains par de grandes tailles ondoyantes qui en suivent les mouvements. Il couvre rarement ces mêmes terrains de contre-tailles qu'il trace toujours auprès des personnages, pour qu'ils s'en détachent plus aisément. Les arbres sont peu modelés et ont des formes moins réelles, moins étudiées que celles qu'ils auront par la suite. Ils sont dessinés par des traits simples et courbés, qui en s'adaptant les uns au-dessus des autres, figurent des branches chargées de feuilles. Les arbres des lointains sont indiqués par une ligne convexe, légèrement ondulée pour les contours, et par de petits traits courts et horizontaux qui forment une ombre au centre. Des tailles en spirales rendent les broussailles des premiers plans. Le travail de cette époque est rude et peu soigné; la main n'a pas encore acquis toute son habileté pour creuser le cuivre avec netteté et précision. Quant au monogramme, il diffère essentiellement de celui des derniers temps; l'A, très-resserré dans le haut, s'élargit extrêmement par le bas, et présente toujours des jambages simples.

1. Le Violent. Bartsch, 92. *Les premières épreuves* ne laissent voir qu'un trait échappé près du tronc d'arbre à gauche; les dernières en ont un second au même endroit, qui coupe obliquement le voile de la femme.

Cette pièce, sans marque, est reconnue par tous les iconophiles comme étant la première estampe gravée par Albert Dürer. Tout en la laissant à ce maître, duquel elle est certainement digne et qu'elle rappelle en effet, nous ferons remarquer que l'indication et le modelé de la figure de la femme sont dans le style et le travail de Martin Zagel.

2. La Sainte Famille au Papillon. B. 44. Copies par Israël de Mecken, qui l'a signée au-dessous du trait carré, par le Maître à la sauterelle et par Marc-Antoine.

Les belles épreuves de cette estampe se reconnaissent aux traits légers et nombreux qui coupent, en tous sens, le fond. Elles doivent être fort recherchées, parce que dans les épreuves postérieures, le modelé du visage de la Vierge a disparu, et avec lui une partie du charme de la physionomie si gracieuse de la Mère de Dieu.

Nous possédons dans notre collection un dessin fort précieux de Martin Schöngauer, dont on pourrait croire qu'Albert Dürer a eu connaissance, tellement l'arrangement des deux compositions se ressemble. Si la Vierge et l'enfant Jésus, exécutés d'une plume trop large, plaisent moins que dans l'estampe d'Albert Dürer, le saint Joseph endormi est, par contre, de beaucoup supérieur à celui du peintre de Nuremberg.

La figure de Dieu le Père, après avoir été empruntée à l'estampe de Schöngauer décrite par Bartsch sous le n° 8, fut à son tour copiée par Benedetto Montagna dans sa gravure de *la Vierge entourée d'Anges*, n° 5 du catalogue de Bartsch.

Cette pièce aurait été gravée, suivant nous, vers 1494, lors d'un premier voyage

d'Albert Dürer à Venise. La barque, ainsi que nous l'avons déjà dit à la page 195 du tome VI, a la structure des gondoles vénitiennes, et en outre est conduite suivant la manière usitée seulement des bateliers de cette ville. La forme de la lettre D du monogramme diffère essentiellement de celle adoptée dans toutes les autres pièces; aussi croyons-nous que cette estampe est la première sur laquelle Albert Dürer ait apposé son monogramme.

3. Les offres d'amour. B. 93. 1er *état*. Avant la retouche faite par une main inhabile. Les belles épreuves de cet état se reconnaissent aux montagnes du fond, dont la silhouette s'est altérée par l'effet du tirage, et offre dans les dernières épreuves quelques solutions de continuité.

2e *état*. Les contours des personnages ont été recreusés. Les montagnes du lointain ont entièrement disparu, et des taches d'oxydation se remarquent sur le fond, à droite, ainsi que sur la figure de l'homme.

Heller, qui a possédé la planche de la copie donnée par quelques amateurs à Marc-Antoine, ne veut point y reconnaître la main de ce graveur. Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir cette copie.

Ce sujet est quelquefois désigné sous le titre de *Juda et Thamar*, ou sous celui de *Berthold Tucher et Anna Pfinzing.*

4. L'Assemblée des gens de guerre. B. 88. Copies par Tellman de Wesel : T. M. W., par le maître au monogramme portant le n° 2,493, Ire P. de Brulliot, et par Prestel, en contre-partie, avec l'année 1515. Les Allemands désignent généralement ce sujet sous le titre de *la Bande de Brigands;* ils croient qu'Albert Dürer s'y est représenté arrêté par des routiers. Hüsgen et Heller y voient Guillaume Tell échappé de la barque de Gessler, et racontant son aventure à ses amis. Cette histoire, d'ailleurs, avait préoccupé l'artiste dans sa jeunesse. Dans le cabinet du comte de Praün, à Nuremberg, se trouvait un dessin, exécuté en 1489, qui représentait la conjuration du Rutli.

5. Saint Jérôme en pénitence. B. 61. *Les toutes premières épreuves* sont avant un trait échappé sur les montagnes, qui s'élèvent dans le fond, à droite.

6. L'Enfant prodigue. B. 28. Il existe de ce morceau une superbe copie anonyme, exécutée en contre-partie par un maître italien. Maestro Giorgio a fait de ce sujet un motif de décoration pour un plat à reflets métalliques rouge feu et irisés. Ce plat, d'un diamètre de 28 centimètres, et daté de l'année 1525, fut vendu, à la vente Rattier (1859), 4,200 fr., et à la vente Norsy (1860), 3,880 fr.

7. Le Seigneur et la Dame. B. 94. Copie par Marc Antoine, qui l'a traduite en contre-partie avec le monogramme d'Albert Dürer. Elle a encore été copiée en sens inverse par un Italien, qui n'y a mis aucun monogramme.

8. La petite Fortune. B. 78. *Les dernières épreuves* se reconnaissent à une grande éraillure courbe, au-dessus du chardon un peu à droite, qu'on n'aperçoit point dans celles d'un tirage ancien. Copie en contre-partie par Prestel. Nicoletto de Modène, dans une pièce non décrite représentant soit Cérès, soit la Vestale Tucia portant, comme preuve de sa virginité, un crible plein d'eau, reproduisit cette figure d'Albert Dürer, avec quelques changements nécessités par le sujet et par le désir de dissimuler son emprunt.

9. La Dame a cheval. B. 82. *Premier état :* Avant la retouche sur les montagnes du fond et sur l'épaule de la femme.

Deuxième état : Il se reconnaît surtout en ce que le contour de la montagne la plus rapprochée de l'épaule droite de la dame est exprimé dans toute sa longueur par un double trait, tandis que dans le premier état une seule ligne en indique la forme.

Ce morceau a été copié en contre-partie par Marc-Antoine et par les maîtres aux



LA DAME A CHEVAL

monogrammes : S. AX. H., et n° 3,032, Ire P. de Brulliot. Wierx en a fait aussi une fort belle copie reconnaissable, en ce que le trait vertical de la lettre D du monogramme, au lieu d'être simple, comme dans l'original, est double. Les épreuves du deuxième état sont avec l'adresse de Visscher.

10. Le petit Courrier. B. 80. Nicoletto de Modène, dans une pièce non décrite qui représente un cavalier poursuivant un lièvre, emprunta à l'estampe d'Albert Dürer le cheval. Giovanni Battista del Porto, dans sa gravure des *Sauvages,* n° 13 de notre catalogue (t. IV de la *Gazette*), et Marc-Antoine dans sa *Didon,* n° 187 de Bartsch,

copièrent le groupe d'arbres qui s'élève à droite. Le Musée britannique possède un superbe dessin à la plume, qui rappelle beaucoup cette composition et dont il est peut-être la première pensée.

11. L'Hôtesse et le Cuisinier. B. 84. Copie faite par un anonyme. Elle se reconnaît de l'estampe originale en ce que tous les membres des lettres du monogramme sont simples, tandis que dans l'original la lettre A présente des jambages doubles. Cette pièce a encore été copiée en contre-partie par Wenceslas d'Olmütz, Prestel, le maître au monogramme Pm 1577, et avec beaucoup d'esprit et de liberté par un artiste qui l'a signée d'un J.

Quelques iconophiles pensent que cette pièce représente George Pencz et sa femme; d'autres y reconnaissent Mahomet et sa compagne Kadichah, parce que ce prophète aimait à porter une colombe sur son épaule.

12. Le Paysan et sa Femme. B. 83. Copies par le maître au monogramme IB, 1523, et par Prestel.

13. Les trois Paysans. B. 86. Cette pièce a été gravée, dans le sens de l'original, par Wierx et le maître au monogramme portant le n° 1,021, Ire P. de Brulliot. Elle a été aussi reproduite en contre-partie par David Hopfer et par les maîtres aux monogrammes : nos 3,032, 2,971, Ire P., 2,552, IIe P. de Brulliot. Cette dernière marque passe auprès de quelques personnes pour être celle de Michel Wohlgemuth. Mais sa présence sur cette pièce, et le travail maigre, sec et mesquin des estampes ainsi signées, trahissent la main du contrefacteur. Nous croyons donc cette marque de l'invention de Prestel, qui en imagina tant d'autres pour induire en erreur les amateurs.

14. Vierge aux cheveux liés avec une bandelette. B. 30.

1496.

La taille d'Albert Dürer, tout en commençant à s'assouplir, conserve encore des traces de sa première rudesse, qui bientôt va entièrement disparaître. On peut, dans les pièces de cette époque, observer l'emploi d'un procédé nouveau pour rendre les demi-teintes; nous voulons parler de l'usage du point. Le monogramme, en s'élargissant par le haut, prend une forme plus parfaite. Il n'est point encore renfermé dans une tablette, mais se trouve parfois exprimé sur une feuille de papier.

15. Le Pourceau monstrueux. B. 95. Le joli paysage du fond, copié par le maître à l'oiseau, dans son *Saint Georges* et son *Enlèvement d'Europe*, nos 1 et 4 de notre monographie (t. IV de la *Gazette*), représente l'entrée du bourg de Landsée, près de Nuremberg, « dans laquelle naquit, en 1496, un porc monstrueux, ayant une seule « tête, quatre oreilles, deux corps et huit pieds, dont six lui servaient à se tenir debout, « et les deux autres sortant de l'échine se dressaient en l'air, semblables à des cornes « de bouc; il avait deux langues. » Cette description exacte de la pièce d'Albert Dürer a été extraite par M. Hüsgen d'une chronique manuscrite de Nuremberg. Elle est précieuse, parce qu'elle nous donne la date de la gravure.

16. Saint Chrysostome. Copie par Jules Campagnola.

Cette estampe, à laquelle Bartsch a donné improprement le titre de *Sainte Geneviève,* représente la pénitence de saint Chrysostome. Au moyen âge, ce saint passait pour avoir commis de nombreux crimes. Une légende le peint comme ayant assassiné la fille d'un roi après l'avoir violée. Saint Chrysostome, l'âme tourmentée par les remords, se retira dans le désert où il vivait comme les bêtes, marchant sur ses mains et ses genoux et n'osant plus regarder le ciel. La jeune princesse, rappelée à la vie par la toute-puissance divine, vécut de nombreuses années au milieu des rochers, élevant son enfant et s'entretenant avec les anges, jusqu'à ce qu'un nouveau miracle la rendît à sa famille.

1497.

17. Le Groupe des quatre Femmes nues. B. 75. Un amateur fort érudit nous a assuré connaître de cette pièce un premier état. Dans les épreuves d'un tirage récent, les jambes des femmes, suivant lui, auraient été retravaillées dans leur contour.

18. Saint Sébastien attaché a une colonne. B. 56. Copie en contre-partie par le maître au monogramme : n° 2,493, Ire P. de Brulliot.

19. L'Oriental et sa femme. B. 85. Copies en contre-partie par Prestel et Abraham de Bruyn. Cette dernière est citée dans le manuscrit de Hüsgen. La planche de cette pièce existe encore.

20. Saint Sébastien attaché a un arbre. B. 55. Copies italiennes par un anonyme qui n'y a mis aucun monogramme et par Benedetto Montagna, dont les initiales B. M. ont remplacé celles d'Albert Dürer.

21. L'effet de la Jalousie. B. 73. Il existe de cette pièce, dans la collection du duc Albert de Saxe, à Vienne, une épreuve d'essai dans laquelle le groupe d'arbres et la femme vêtue sont seuls terminés; l'homme debout, la femme couchée près du satyre et le paysage ne sont qu'à moitié finis; tout le reste n'est exprimé qu'au trait.

Cette pièce a été gravée d'une manière remarquable par le maître au monogramme (inconnu à Brulliot) : H. C. liés ensemble. Cette copie est de beaucoup supérieure à celle de Wenceslas d'Olmütz, dont le monogramme, donné par quelques iconophiles à Wohlgemuth, a fait attribuer cette composition à ce dernier artiste. La comparaison des deux pièces dit assez quel est le véritable copiste, pour que nous n'ayons pas à discuter longuement afin de rendre à Albert Dürer ce qui lui est dû.

22. Némésis, ou la Justice. B. 79. Il est probable que cette pièce, gravée avec un soin extrême, l'une des plus parfaites d'Albert Dürer comme précision d'outil, est celle qu'il désigne dans son journal sous le titre de *Némésis,* et qu'il aimait à offrir aux grands personnages dont il voulait gagner la bienveillance. Elle est fort rare.

23. Sainte Anne et la Sainte Vierge. B. 29. Rare.

24. L'Enlèvement d'Amymone. B. 71. Cette pièce a été copiée par George Pencz, qui a mis son monogramme dans la tablette. Les anciens maîtres aux monogrammes I. H. V. E. et n° 2,493 de la Ire partie de Brulliot, ainsi que Zoan Andrea, ont reproduit en contre-partie cette estampe. Giovanni Battista del Porto, en gravant son *Europe*, n° 4 de son œuvre, décrit par nous dans la *Gazette,* s'est rappelé le paysage de cette

pièce à laquelle il emprunta même le navire du lointain et les herbes du premier plan. A sa *Vénus*, nº 10, copiée également d'après l'estampe de *l'Oisiveté*, du peintre de Nuremberg, Giovanni donna la coiffure de l'Amymone.

25. L'Oisiveté. B. 76. Cette pièce a été copiée en contre-partie par Marc-Antoine, qui y a mis sa tablette, et par Antoine de Bresse. Cette dernière copie, marquée des initiales JO. AN. P. R. I. X., est fort rare. Vénus et l'Amour ont été également copiés par Giovanni Battista del Porto. Mais la tête de la déesse ayant déplu à cet artiste, il y substitua celle de l'Amymone (t. IV de la *Gazette*).

26. La Vierge au Singe. B. 42. *Premier état :* Avant deux traits échappés, l'un sur le nez du singe, l'autre presque vertical sur le dos du même animal. Les belles épreuves du premier état se reconnaissent à la richesse du noir sur le nez du singe, qui, par suite du tirage, est devenu blanc.

Julo Campagnola, dans son estampe représentant *Ganymède emporté par l'aigle de Jupiter*, emprunta à Albert Dürer le paysage de sa *Vierge au Singe*.

La planche de cette gravure existe encore à Paris ; l'on en tire des épreuves entièrement dépouillées.

1503.

La taille d'Albert Dürer a perdu toute rudesse ; elle s'ouvre moins sur les lumières. Le travail est plus fin, plus serré et très-sec. Les terrains sont plus ouvragés, couverts de nombreuses contre-tailles, fortifiées encore de points. La tablette apparaît pour la première fois sur la pièce capitale faite en cette année : *les Armoiries à la tête de mort*. Presque toutes les estampes porteront désormais une date. Le monogramme a acquis toute sa perfection.

27. La Vierge allaitant l'enfant Jésus. B. 34. M. Guichardot nous assure avoir vu de cette pièce une épreuve, probablement unique, qui était avant la tablette.

Copie en contre-partie par Prestel, qui a imité la tablette de Marc-Antoine. Nous connaissons aussi de cette estampe une belle copie faite librement par un anonyme, qui y a ajouté dans le fond un paysage montagneux, et sur le premier plan deux lièvres et un chien barbet semblable à celui qu'on retrouve souvent dans les estampes en bois d'Albert Dürer. Cette copie a deux états ; le premier avant l'adresse de Pet. Ouerrat.

28. Apollon et Diane. B. 68. Cette pièce a été gravée en contre-partie par le maître au monogramme : P O, et par Prestel, qui y a mis la tablette blanche de Marc-Antoine.

Aldegrever a fait, du buste de Diane seulement, une charmante copie qui n'a point été décrite. Elle porte son monogramme au haut de la gauche. Haut. 40 mill., larg. 34 mill.

29. Saint George a pied. B. 53. Nicolas Alaert en fit une copie beaucoup plus petite et en contre-partie pour servir, suivant toute probabilité, à l'ornementation d'une gaîne ; Bartsch l'a décrite dans l'œuvre de ce graveur au nº 16. Mariette, ainsi que nous, croit cette pièce gravée en 1503. La finesse du burin, la facture des terrains

indiquent suffisamment qu'elle a été faite en la même année que *la Vierge donnant le sein.* B. 34. Les petits îlots qui parsèment la mer semblent indiquer la connaissance des lagunes de Venise. A ce sujet, l'on peut se reporter à ce que nous avons dit précédemment, t. VI, p. 195 de la *Gazette des Beaux-Arts.*

30. L'Homme de douleur aux bras étendus. B. 20. Copies par Jean Wierx et par Benedetto Montagna, dont les initiales B. M. se voient dans le bas. Ce dernier artiste a ajouté un paysage à la composition d'Albert Dürer.

31. Les Armoiries au Coq. B. 100. Pièce merveilleuse par l'agencement des lambrequins du cimier et par l'exécution du coq, auquel l'estampe doit son nom.

32. L'Enseigne. B. 87. Les armes gravées sur le drapeau sont celles des ducs de Bourgogne.

33. Les Armoiries a la Tête de Mort. B. 101. L'une des pièces les plus superbes de l'œuvre d'Albert Dürer et que Mariette estimait fort.

1504.

34. La Nativité. B. 2. Il en existe une copie, dans le même sens, marquée des lettres V. C. liées avec le millésime 1557. Cette pièce a encore été copiée en contre-partie par Jérôme Hopfer, Tellman de Wesel, Paulo Gottichio, avec l'adresse de Petro Zimmerman, 1607, et par Balthazar Zenichen, qui y a mis les initiales B. I. Benedetto Montagna a également reproduit cette estampe en remplaçant la marque d'Albert Dürer par la sienne B. M. Cette pièce, gravée avec une finesse merveilleuse, est une des plus jolies de l'œuvre d'Albert Dürer; aussi l'avons-nous fait reproduire pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Le Cabinet des Estampes de Paris en possède une épreuve qui n'a point de rivale. Le plus haut prix atteint par cette pièce est celui de 520 fr. à la vente Férol, 1859.

35. Adam et Ève. B. 1. La collection du duc Albert de Saxe Teschen, à Vienne, conserve, de cette pièce, deux épreuves d'essai. Dans la première, le paysage et la jambe droite d'Adam sont seuls terminés; le haut du corps du premier homme et la figure d'Ève ne sont exprimés qu'au trait. La tablette est entièrement blanche. Dans la seconde, les jambes de la figure d'Adam sont achevées, et il ne reste plus que le haut de son corps qui soit à l'état d'esquisse. Cette dernière épreuve provient de la vente du cabinet Durand, faite à Paris en 1821, à laquelle elle fut acquise pour la somme de 1500 fr. Il existe aussi, dans ce même cabinet, un beau dessin qui est l'étude d'Ève.

Le plus haut prix atteint par cette pièce est 1505 fr., à la vente de Férol en 1859.

Copie dans le même sens par *Johannes Van.....* Zani attribue cette copie à *Jean Van Adam,* artiste inconnu; Heller à *Jean Van Goosen;* Schorn croit y reconnaître le travail du maître I. H. V. E. Ces attributions diverses ne reposent sur aucun document. Cette copie, moins fidèle que celle de Wierx, est assez rare. Autre copie faite dans le même sens et fort rare; elle porte l'adresse de *Allard, exc. Privil.* Le chat a été remplacé par une tête de mort. Cette pièce a encore été reproduite en sens inverse par Tellman de Wesel et par Marc-Antoine, qui a gravé sur la tablette les mots suivants : *Albert Dürer Noricus faciebat, 1504.* Quelques auteurs attribuent cette copie à

Martin Rota. Lepel signale une autre répétition en contre-partie, par Augustin Vénitien. Ainsi que Bartsch et Heller, nous n'avons jamais eu l'occasion de la voir.

Augustin Vénitien, probablement à ses débuts dans l'art de graver, crut devoir faire, de cette estampe, une étude toute particulière. Dans une même pièce, à l'entrée d'une forêt, entre les arbres de laquelle on aperçoit, dans le fond à droite, un palais copié d'après Jules Campagnola, l'artiste a représenté le cerf et les deux chiens du *Saint Hubert*, avec le chat, le lapin et le bœuf de l'*Adam et Ève*. Cette pièce fort rare a deux états : le premier avec le nom d'*Augustin de Musi*, écrit en haut; le deuxième avec le nom effacé.

Jean Duvet, dans son *Mariage d'Adam et d'Ève,* a pris à Albert Dürer sa figure du premier homme; c'est le seul emprunt que cet artiste ait fait, à notre connaissance, au peintre de Nuremberg.

Albert Dürer a souvent traité ce sujet; dans un dessin de l'année 1510, gravé par Bartsch, il a donné au serpent une tête de femme couronnée, qui trahit l'influence de l'Italie. A Madrid, on admire cette même composition traitée avec un grand talent sur deux panneaux; on connaît, de ces peintures, une répétition au musée de Mayence.

1505

36. La Famille du Satyre. B. 69. Alaert Claas a fait de cette pièce une copie marquée de son monogramme.

37. Le grand Cheval. B. 97. Copie par un anonyme, elle se distingue aux deux points qui, dans l'original, accompagnent le millésime 1505, et qu'on ne trouve point dans la copie. Cette pièce a encore été reproduite en contre-partie par Wierx, 1564, et par Jean-Antoine de Bresse qui en a modifié le fond, retranché le guerrier et mis son monogramme : Io. An. B. avec l'année 1505. On connaît, de cette dernière copie, des épreuves avant le monogramme.

38. Le petit Cheval. B. 96. Copie par Jérôme Wierx. Cette pièce a encore été reproduite en contre-partie par le maître I. H. V. E., qui a substitué le paysage du *Saint-Hubert* à l'arcade de l'original; par Benedetto Montagna avec ses initiales au bas de la gauche; et suivant Lepel, par Jean-Antoine de Bresse.

Henri Lautensack, dans son Traité des proportions des figures humaines et chevalines, imprimé à Francfort en 1564, prit pour type le petit cheval d'Albert Dürer.

Le vase enflammé qui brûle sur un mur ruiné, le casque en forme de papillon métallisé, et les talonnières, semblent indiquer que l'intention d'Albert Dürer a été de représenter Persée venant tuer Méduse qui habitait près des portes de l'enfer.

39. Les trois Génies. B. 66. Cette charmante estampe a été encore copiée en contre-partie par deux anonymes, qui ont daté leurs pièces des années 1515 et 1512. Nous connaissons aussi une jolie copie en contre-partie par un maître italien au monogramme S. S. qui a gravé d'après Schöngauer.

Thomas Anshelme, de Bade, imprimeur à Haguenau, emprunta à Albert Dürer cette composition pour en faire sa devise; l'écusson porte pour initiales les lettres T. A. B. liées ensemble.



LA NATIVITÉ

40. La Sorcière, B. 67. Copie en contre-partie par Benedetto Montagna qui a mis ses initiales B. M. dans le bas à gauche.

L'un des enfants de cette pièce a été reproduit, par le maître au monogramme C. E., sur une planche contenant trois gaînes datées de l'année 1516. Cette copie est curieuse en ce qu'elle nous donne l'époque approximative à laquelle Albert Dürer grava cette estampe. La manière dont sont traités les terrains nous la fait classer avec *les trois Génies* en 1505.

De l'année 1506, qui correspond à son voyage à Venise, on ne connaît point de gravure, mais un seul tableau qui est probablement celui qu'il fit pour l'église Saint-Bartholomé : une Vierge couronnée par des anges. De l'an 1507 il n'y a qu'une estampe qui appartient à la Passion, dont nous parlerons à l'année 1512, pendant laquelle furent exécutées la plupart des pièces de cette suite.

1508.

41. La Vierge a la couronne d'étoiles. B. 31. *Premier état* (au Cabinet des estampes de Paris) avant que les petits rayons de la gloire n'aient été achevés.

Deuxième état : Les petits rayons de la gloire qui, dans le premier état, s'arrêtaient à la hauteur des pieds de l'enfant Jésus, ont été continué à droite, jusqu'au rayonnement du nimbe de Notre-Seigneur, et à droite jusqu'à la chevelure de la Vierge.

Copies par Wierx, qui l'a datée de 1565, et par Willem de Haen.

42. Saint Georges a cheval. B. 54. Meyssen a fait de cette pièce une copie beaucoup plus grande, dans laquelle il a changé le casque du saint en un chapeau à plumes. Il a donné pour titre à sa planche celui de *Portrait de Sickingen.*

La coutume autrichienne d'attacher, lorsqu'une armée part en campagne, une branche de chêne au casque des fantassins, à la tête des chevaux, remonte loin, ainsi que cette estampe le prouve.

43. Jésus-Christ expirant sur la croix. B. 24. Copie en sens inverse par Wierx.

De cette année datent encore deux des pièces de la Passion dont nous parlerons plus loin. Deux autres estampes de cette suite furent gravées en 1509 et 1510.

1510.

44. Saint Hubert. B. 57. Le Louvre possède une fort belle étude de paysage, coloriée à la gouache sur papier préparé, qui est le site reproduit par Albert Dürer dans cette célèbre estampe.

Albert Dürer fit très-probablement pour l'empereur Maximilien cette planche importante dans laquelle il représenta ce prince, passionné pour la chasse, sous les traits de saint Hubert. Il est facile de reconnaître, en effet, ce monarque à son nez fort grand

et busqué. Ces présomptions se changent presque en une certitude, lorsqu'on sait que cette planche figurait dans le cabinet formé à Prague par l'empereur Rodolphe II, qui passe pour l'avoir fait dorer. Peu après la mort de ce prince en 1612, l'on transporta à Vienne les objets les plus précieux de cette collection, et en 1782, l'on vendit ceux qui étaient restés à Prague, jugés moins importants. C'est ainsi que la planche arriva de main en main en celles de M. Joseph Redtendarher de Kirchdorf qui la possédait en 1826.

Cette estampe est la plus importante de l'œuvre; Vasari, qui l'estimait fort, louait surtout le beau dessin des chiens. Les belles épreuves en sont extrêmement rares. Elle se vendit à la vente du cabinet Poggi en 1836, au prix de 841 fr.

1511

Pendant les années 1509, 1510 et 1511, Albert Dürer produisit peu de gravures, son temps ayant été probablement presque entièrement employé à faire son estampe du *Saint Hubert* que nous croyons de cette époque. Il exécuta aussi, à cette époque, un grand nombre de dessins sur bois, parmi lesquels nous signalerons sa grande et sa petite *Passion*, ainsi que sa *Vie de la Vierge*.

Désormais, Albert Dürer se servira plus habituellement que par le passé du pointillé pour rendre les demi-teintes, adoucir les ombres plus fortes, et figurer les fabriques et les arbres des lointains. Il est maître de son burin, qu'il conduira, dorénavant, en toute liberté. Son travail a perdu toute rudesse, et n'a plus la sécheresse des estampes de 1503. Ses tailles sont nettes, brillantes, souples et variées à l'infini, pour exprimer le poli des armures, les nœuds des bois, la fourrure soyeuse des animaux, et la vie des chairs.

45. La Vierge a la Poire. B. 41. Copie en contre-partie, faite avec soin par un graveur italien très-habile qui a laissé paraître sa personnalité dans les têtes charmantes de grâce. Dans le cartouche du haut se trouve la date 1513, au lieu de celle de 1511.

Hans Sebald Beham s'est inspiré de la figure de la Vierge, qu'il a peu modifiée, dans son estampe décrite par Bartsch, sous le n° 18.

46-61. La Passion de Jésus-Christ. B. 3-18. Cette suite a été copiée par le maître au monogramme, n° 2207 Ie. P. de Brulliot, accompagné de l'année 1597. Quelques personnes attribuent cette marque à Mathias Greuter. Ces estampes ont été encore reproduites par D. G. Stempelius en 1580, et en bois par Virgile Solis.

Antoine de Worms, s'inspirant de ces gravures d'Albert Dürer, fit une Passion qui peut être considérée comme originale. Elle se trouve dans un livre allemand intitulé : *Die XVI Tagreysen*, c'est-à-dire les *Seize journées*. Il existe encore, de cette suite, des copies italiennes, dites *Copies à la tablette blanche*, parce qu'elles ne renferment ni nom ni millésime. Elles sont, mais à tort, attribuées à Marc-Antoine.

Marcus Kartarus reproduisit le n° 16 de Bartsch; Aldegrever emprunta, mais en la modifiant beaucoup, la composition d'Albert Dürer décrite dans le peintre graveur sous le n° 13; et enfin Nicolas Alaert, voulant représenter un homme de douleur assis, prit, dans la première pièce de cette suite, la tête et le torse du Christ.

A la vente Norsy, Paris 1860, figuraient deux superbes émaux de Limoges, hauts de 23 centimètres sur 19 de largeur. Ces belles plaques, décrites par M. de Laborde dans son ouvrage sur les émaux, page 152, étaient à peinture coloriée et à paillons, rehaussées d'or et d'émaux transparents, imitant des pierreries. Elles portaient la signature de Johan P. Enicault. L'une qui représentait la flagellation du Christ, B. 8, fut vendue 3,420 francs; l'autre qui offrait le couronnement d'épines, B. n° 9, atteignit le prix de 2,610 francs.

Mariette déclare cette suite l'un des plus beaux ouvrages d'Albert Dürer. Ce peintre semble l'avoir beaucoup affectionnée. Il l'offrait aux grands seigneurs dont il attendait quelques grâces. Elle fut commencée en 1507 et finie seulement en 1512.

62. La face de Jésus-Christ. B. 25. Copies en sens inverse par Wierx et par le maître au monogramme F. A. D. 1625. *Fecit Cracoviæ ætatis suæ* 66.

63. La Vierge assise, embrassant l'enfant Jésus. B. 35.

64. La grande Fortune. B. 77. *Les très-belles épreuves* se reconnaissent aux barbes dont est chargé le trait échappé, qui, partant du pont, tombe verticalement sur les eaux. On les reconnaît encore aux points qui se trouvent au-dessus des nuages, dans le haut, à gauche. Ces points ne se voient plus dans les épreuves des derniers tirages. Cette estampe a été copiée en contre-partie par les maîtres aux monogrammes: N.D.A., S.G.A., et par Wenceslas Hollar. Cette dernière copie se trouve citée dans le manuscrit de Hüsgen. Aldegrever, se parant des plumes du paon, comme maintes autres fois, prit à Albert Dürer cette figure pour représenter le génie de la mort, décrit par Bartsch sous le n° 134. Dans cette même pièce, il emprunta encore à Albert Dürer le ciel de *la Mélancolie,* la tête de mort du *Saint Jérôme.* Dans sa *Fortune* (n° 143 de Bartsch), Aldegrever s'inspira aussi de la composition d'Albert Dürer, en prenant à cet artiste sa pensée, sans reproduire toutefois ses figures.

Cette estampe fut vendue, à la vente Debois (1843), 350 fr.

1514.

65. La Vierge aux Cheveux courts, liés avec une bandelette. B. 33. Copie à l'eau-forte, qui serait, suivant Mariette, de Hollar. Aldegrever, dans sa *Vierge,* décrite par Bartsch sous le n° 53, semble s'être inspiré de celle d'Albert Dürer. Cette pièce a encore été copiée en contre-partie par Wierx.

66. Le Branle. B. 90. Copie par Jérôme Hopfer, qui n'a reproduit ni le monogramme d'Albert Dürer, ni le millésime. Cette pièce a encore été gravée en contre-partie par Prestel, et par le maître au monogramme PM liés, 1577, et P. J. V. D., 1577.

67. Le Joueur de Cornemuse. B. 91. De cette pièce, l'une des plus finies et des meilleures au goût de Mariette, l'on connaît des copies par Wierx et par les maîtres aux monogrammes : I. H. V. E., BG liées ensemble, 1589, et Z B. Æ I. I Z., 1579.

68. La Vierge assise au pied d'une muraille. B. 40. Copie en contre-partie, par Wierx.

69. Saint Jérôme dans sa cellule. B. 60. Albert Dürer s'est souvent plu à représenter cet anachorète. Théodore de Bry a gravé, d'après une de ses compositions, une charmante petite estampe non décrite jusqu'à présent, qui représente ce saint occupé à écrire dans une salle curieuse par son architecture et les meubles qu'elle renferme. La pièce d'Albert Dürer, l'une des plus remarquables de l'œuvre, mais seulement par le maniement de l'outil, atteignit, à la vente de Férol (1859), 610 fr.

70. Le Cheval de la Mort. B. 98. Copies fort belles par Wierx, 1564, et par le maître au monogramme : n° 2,480, Ire P. de Brulliot, 1559.

Quelques iconophiles ont cru voir dans cette estampe le portrait de Sickingen, motivant leur opinion par la présence de la lettre S sur la tablette. Cette lettre n'est, suivant toute probabilité, que l'abréviation du mot *sculpebat*, car le visage du guerrier ne rappelle aucunement les médailles qui nous ont conservé les traits du terrible guerroyeur, si redouté des princes allemands. Un précieux dessin, dont se servit Albert Dürer pour faire son estampe, prouve d'ailleurs avec évidence que ce chevalier n'est point Sickingen. Fait en 1498, quand ce héros était encore fort jeune, il représente un homme déjà âgé, monté sur un cheval au repos; ce dessin paraît avoir été fait d'après nature, et dans le haut on lit une inscription allemande de la main d'Albert Dürer, qui constate que telle était l'armure en usage à cette époque en Allemagne. Il n'y a donc nul doute que le graveur a seulement voulu symboliser, en cette pièce, ces chevaliers qui, l'âme tranquille, allaient droit devant eux sans crainte de la mort.

Cette estampe est incontestablement l'une des mieux gravées de l'œuvre, et la plus belle et la plus poétique composition de Dürer, avec *la Mélancolie*. Elle fut vendue à la vente Van den Zande, en 1855, 500 fr., et la même épreuve, à la vente de Férol, en 1859, atteignit le prix de 760 fr.

71. La Mélancolie. B. 74. Le catalogue de la vente Verstolk de Soelen, Amsterdam, 1851, mentionne, sans aucun détail, une épreuve avant différents travaux à la gauche de l'estampe.

Albert Dürer est le premier qui, dans l'art, ait osé exprimer le type de la science arrivée au doute, à l'incertitude, au découragement. Cette pièce merveilleuse est, avec *le Chevalier de la Mort*, de celles qu'on ne peut oublier, quand on les a vues une seule fois.

De toutes les estampes capitales d'Albert Dürer, elle est celle qu'on trouve le plus facilement belle; aussi croyons-nous qu'en vente publique elle n'a jamais dépassé le prix de 300 fr. atteint à la vente de Férol, 1859.

Pendant l'année 1515, Albert Dürer ne grava que deux eaux-fortes. Il mit sur bois ses dessins pour le globe céleste, qu'il fit avec l'aide de Conrad Heinvogel, pour Jean Stabius, qui le dédia au cardinal Mathieu, coadjuteur de l'évêché de Salzbourg. Il exécuta encore l'arc triomphal de l'empereur Maximilien Ier, qui ne fut achevé d'être gravé qu'après la mort de ce prince, ainsi que les ornements du superbe livre de prières de cet empereur, possédé actuellement par la Bibliothèque de Munich, et dont nous avons parlé à la page 32.

1516

72. La Vierge a la Couronne d'étoiles et au Sceptre. B. 32. Copies gravées librement par le maître au monogramme D, et par Wierx, suivant toute probabilité.

Aldegrever, séduit par la beauté de cette Vierge, s'en est inspiré dans deux de ses compositions décrites par Bartsch sous les nos 50 et 51. Il ne s'est point seulement servi de cette Vierge d'Albert Dürer, mais encore de celle qui est connue sous le titre de *la Vierge à la couronne d'étoiles;* et, en modifiant ces deux estampes l'une par l'autre, il en a fait des gravures qui paraissent être des originaux.

1518

73. La Vierge couronnée par deux Anges. B. 39. Dans les dernières épreuves, les tailles légères qui dessinent, au-dessus de la barrière, à gauche, les montagnes du lointain offrent des solutions de continuité, et même ont fini par disparaître complétement.

Copies en contre-partie par J. Binck, Ouerrat, Mathias Greuter, 1596, et Wierx. Il en existe encore une fort belle répétition anonyme facile à reconnaître de l'original en ce que le monogramme y est gravé, incliné à droite.

74. Saint Jérôme. B. 62. L'auréole lumineuse qui couvre entièrement le fond de ses rayons nous a fait rapprocher cette pièce de la précédente. Sa rareté extrême, son travail et sa composition nous portent à croire que la planche a été niellée pour servir, suivant la coutume de cette époque, de médaille religieuse, que les seigneurs attachaient aux bords relevés de leurs chapeaux.

Cette pièce extrêmement rare, que Mariette n'a pas connue, se trouvait à la vente Verstolk de Soelen, Amsterdam, 1851. Elle y fut vendue 68 florins.

75. Crucifix. B. 23 *a*. Copie allemande, dans le même sens que l'original.

Cette copie est d'une telle beauté, que pour bien des amateurs très-experts, elle passe pour être la pièce originale. Elle peut se reconnaître au trait transversal de la lettre N, écrite à rebours, qui, tout en dépassant la ligne horizontale de la tablette, ne touche cependant pas au trait vertical du côté gauche de la lettre N.

b. Copie encore extrêmement fidèle. Le trait transversal de la lettre N s'étend jusqu'à la ligne horizontale de la tablette, et rejoint régulièrement le trait vertical du côté gauche de la lettre N.

c. Copie moins exacte que les précédentes, mais encore trompeuse. Le trait arrondi qui encadre la composition, irrégulier dans l'original et les deux premières copies, est parfaitement régulier dans celle-ci.

Cette pièce a encore été reproduite en sens inverse par Wolfgang Stuber, qui y a mis son monogramme composé des lettres W S liées ensemble.

La planche de cette estampe, connue sous le nom du *Pommeau d'épée de Maximilien Ier*, aurait été, suivant Will[1], dans le cabinet de l'archiduc Ferdinand, au château d'Ambras, près Innspruck, cabinet qui fut depuis transporté à Vienne. Mariette rapporte également avoir vu un œuvre réuni en Allemagne dans lequel se trouvait cette pièce. Au-dessus on y lisait en fort mauvais français la note suivante : « *Ce crucifix* « *est ainsy imprimé, où saint Jean est au côté droit, on doit entendre qu'il n'a pas*

1. *Amusements numismatiques*, t. IV, p. 406.

« *été contrefichere. Quand on l'a gravé la première fois, on l'a gravé en pur or, pour* « *mettre dans le trésor de l'empereur Maximilien, premier de ce nom, et je l'ay veu* « *au trésor à Inspruck, l'an 1556. Signé : Daniel Specklé*[1]. »

Ce témoignage, qui vient confirmer celui de Will, nous force à admettre que vraiment cette pièce rare existait au château d'Ambras, bien qu'aucun inventaire ne l'ait mentionnée et qu'elle ne figure point dans le catalogue si détaillé de cette collection, dressé par Aloys Primisser en 1819.

Quelques iconophiles appellent aussi cette pièce : *Plaque du chapeau de l'empereur Maximilien Ier*. Cette dénomination nous paraît plus exacte que celle qui en fait un ornement du pommeau d'épée de Maximilien Ier, dont on ne l'aurait pas détachée ; dans ce cas, elle aurait certainement été décrite dans les inventaires comme en faisant partie. Nous donnons à la fin de cet article une reproduction de ce morceau célèbre.

1519.

76. La Vierge donnant le sein a l'enfant Jésus. B. 36. Aldegrever s'est inspiré de cette pièce pour faire une de ses Vierges, décrite par Bartsch sous le n° 56.

77. Le Paysan au marché. B. 89. Copies par les Maîtres I. B., 1523, et G. R. Æ. 12 1560.

78. Saint Antoine. B. 58. Cette pièce a été copiée par Donaver en 1539, et par un artiste français, Noël Garnier. Elle a également été reproduite par un graveur, qui l'a signée Joannes Louis Avemonensis.

79. Albert de Mayence, vu de face. B. 102. Heller dit que cette gravure sert de frontispice à un livre allemand aussi rare que précieux et ayant pour titre : *Vorisszeichn und Zeigung des Hochlobwürdigen Heiligthums der Stiftskirchen der Heiligen Sanct Moritz und Marien Madgalenen zu Halle ;* vol. in-4° imprimé à Halle, en Saxe, l'an 1520, et orné de 234 gravures sur bois. Suivant cet iconophile, les premières et les plus belles épreuves seraient celles ayant au verso le titre allemand cité ci-dessus et imprimé en grandes lettres gothiques. Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir ce livre avec le portrait; nous n'avons également jamais rencontré d'épreuves avec un texte imprimé au verso, mais il nous semble qu'il en a dû être fait un tirage avant le texte allemand.

Copie par un anonyme qui l'a gravée pour l'ouvrage : *Pagus Neletici et Nudzici* (*Description du cercle de la Saab de l'archevêché de Magdebourg*), ouvrage de Joh.-Christophe de Dreyhaupt; Halle, 1755 ; in-fol. Cette copie n'a point d'inscription sur le fond.

Cranach a aussi reproduit cette estampe.

Par une erreur typographique, Bartsch a indiqué cette pièce comme ayant été gravée en 1509.

1. Daniel Specklé ou Specklin était architecte de la ville de Strasbourg, où il est mort en 1559. Il a écrit une chronique qui se conserve manuscrite dans les archives de Strasbourg. Elle est citée par Schœpflin dans son *Vindiciæ typographicæ*, imprimé en 1760.

1520.

80. La Vierge couronnée par un ange. B. 37. Copies par J. Binck, 1526, et par un anonyme qui l'a fort bien gravée en contre-partie, 1619.

81. La Vierge avec l'enfant Jésus emmaillotté. B. 38. Copies en contre-partie par Wierx, et de dimensions beaucoup moindres par J. Binck.

Mariette loue fort cette pièce pour le dessin et l'ajustement des draperies. Il l'estime l'une des plus finies et des mieux entendues d'Albert Dürer.

1521.

82. Saint Christophe. B. 52. Copie de Prestel avec la marque de Marc-Antoine.

Aldegrever, s'inspirant de cette pièce et de la précédente, fit en 1527 une composition décrite par Bartsch sous le n° 61.

83. Saint Christophe a la tête retournée. B. 51. Copie fort trompeuse faite par un anonyme; elle se reconnaît en ce que la main droite de l'enfant Jésus ne touche point, ainsi que dans l'original, au bâton de saint Christophe.

Autre copie en contre-partie, par Prestel, avec la marque imitée de Marc-Antoine, afin de tromper les amateurs peu exercés.

1523.

84. Albert de Mayence, vu de profil. B. 103. Mariette dit avoir possédé de cette pièce deux états. Suivant cet iconophile, les épreuves du premier état se reconnaîtraient au fond, qui est moins noir, et aux tailles mal reprises tout le long du profil de la tête, qui ne sont pas du même ton que le reste du fond.

Les dernières épreuves se distinguent à un trait vertical échappé sur la joue. Sur le fond, à droite, près du collet et sur le capuchon, sont des taches d'oxydation.

Copie en contre-partie par Prestel, qui l'a signée du monogramme N. M. surmonté des lettres C. F. enlacées.

Ami sincère des arts, Albert de Mayence aimait à répéter ce verset des saintes Écritures : « Dilexi decorem domus Dei, » et il le mettait en pratique. Il se plaisait dans la société des artistes et des savants; Albert Dürer traça deux fois son portrait sur le cuivre, et le dessina à la mine d'argent sur une feuille conservée au musée du Louvre[1]. Il devint le champion de la papauté en Allemagne, et Léon X lui fit don d'une épée consacrée, comme défenseur du saint-siége. Cette épée ne fut reçue qu'après l'année 1519; aussi ne figure-t-elle que dans les armoiries du second portrait de ce prélat, où elle fut introduite en pal.

1. Ce dessin a été évidemment fait d'après nature; Albert Dürer le suivit scrupuleusement dans sa gravure. Il ne fit qu'y ajouter un bonnet sur la tête de l'archevêque, travailler davantage les vêtements et graver un fond avec les armes.

Albert Dürer grava encore, cette année, deux apôtres dont nous parlerons à la date de 1526.

1524.

85. Willibald Pirckheimer. B. 106. Heller dit que la planche a été retouchée. Nous en avons vu des épreuves extrêmement faibles qui ne portaient aucune trace de travaux nouveaux.

De cette pièce il a été fait une admirable copie pour orner les œuvres de ce savant helléniste, éditées à Francfort en 1610. On en connaît aussi une fort belle copie avec l'adresse de Paul de la Houue.

86. Frédéric, électeur de Saxe. B. 104.

1526.

87-91. Les Cinq Apôtres. B. 46-50. Un Italien, que nous croyons être Augustin Vénitien, fit du *Saint Paul* une copie libre dans laquelle il représenta, à droite, de gros rochers, et dessina à l'horizon la mer.

Albert Dürer grava cette suite en 1514, 1523, 1526. Satisfait de sa figure de saint Philippe, il la reproduisit sous le nom de *Saint Paul* dans son tableau de la galerie de Munich. Il lui donna dans sa peinture un caractère plus grand encore, en allongeant la barbe et en supprimant les cheveux traités avec trop de soin peut-être dans la gravure.

Mariette regardait cette suite comme l'une des plus belles choses de l'œuvre d'Albert Dürer. Les figures de saint Barthélemi et de saint Philippe sont, en effet, du style le plus élevé, et peuvent se comparer aux créations les plus remarquables des grands maîtres du xvi[e] siècle.

Ces cinq pièces furent vendues à la vente de Férol, 1859, 240 fr. Elles étaient d'une beauté extraordinaire.

92. Mélanchthon. B. 105. *Les premières épreuves* sont avant une ligne échappée et pointillée qui part des cheveux et coupe verticalement le front. Cette pièce fut vendue à la vente de Férol, 1859, 360 fr.

Ce réformateur a aussi été gravé par Cranach et par Aldegrever, qui a été copié par René Boivin.

93. Érasme. B. 107. Copies dans le sens de l'original par Hondius, qui n'a reproduit que le buste, et en contre-partie par Théodore de Bry.

Albert Dürer avait commencé le portrait d'Érasme en 1520, pendant son voyage dans les Pays-Bas. L'exaltation des querelles religieuses les brouilla, et le portrait resta inachevé pendant plusieurs années[1]. Ce ne fut que sur l'insistance de Pirckheimer, auquel le philosophe écrivait souvent à ce sujet, en 1524 et 1525, qu'Albert Dürer consentit à l'achever. Mais, exécuté de souvenir, ce portrait ne satisfit point entièrement

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 210.

Érasme, qui, dans une de ses lettres, en parle en ces termes : « Nous ne sommes plus « ce que nous avons été il y a cinq ans ; aussi la gravure ne s'accorde-t-elle plus tout « à fait avec les traits de ma figure. »

PIÈCES DOUTEUSES

Jugement de Paris. B. 65. Le maître au monogramme S a fait de cette pièce une copie de forme carrée, ornée, suivant sa coutume, dans la partie supérieure de rinceaux.

Cette estampe rarissime peut être reléguée parmi les planches douteuses. Nous n'avons jamais eu l'occasion d'en voir qu'une seule épreuve, plus grande que celle décrite par Bartsch, et qui n'était point évidemment due au burin d'Albert Dürer. Mais que l'épreuve vue par nous soit ou non la même que celle mentionnée par le conservateur de la collection de Vienne, nous ne pensons point qu'Albert Dürer puisse être l'auteur de l'original ; car nous ne pouvons nous persuader que cet artiste ait pu dessiner ainsi Pâris et Mercure. La déesse qui occupe le milieu est copiée sur *la Grande Fortune* de cet artiste.

Le Grand Courrier. B. 81. Cette gravure rarissime rappelle, suivant Bartsch qui paraît douter de son attribution, le style du Violent, pièce qui forme déjà une exception dans l'œuvre du maître. Nous croyons donc que cette estampe possédée seulement par le cabinet de Vienne a été donnée à Albert Dürer, par suite du désir qu'on avait de posséder une gravure de cet artiste qui fût unique.

PIÈCES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A ALBERT DURER

La Trinité. B. 27. Cette pièce a été classée par Bartsch dans l'œuvre d'Albert Dürer, bien que cet iconophile ne la considérât que comme une copie d'une gravure sur bois (B. 122), également reproduite au burin par Martin Rota. Elle n'a point d'autre mérite que sa rareté.

La Vierge a la porte. B. 45. Le cabinet de l'archiduc Charles, à Vienne, possède trois états de cette planche.

Premier état : Avant le ciel.

Deuxième état : Avant une bordure distante de la gravure de quelques millimètres.

Troisième état : Avec une bordure assez large qui encadre la composition.

Cette pièce fort rare et superbe n'a point été gravée par Albert Dürer, de l'aveu même de Bartsch qui l'a cependant classée dans l'œuvre de ce maître. Le maniement de l'outil semble dénoter un burin italien, et nous ne serions pas éloigné de la donner à Marc-Antoine, qui l'aurait exécutée d'après un dessin évidemment d'Albert Dürer. Le paysage est le même que celui dessiné dans une pièce en bois de la suite de la vie de la Vierge, représentant Notre-Seigneur prenant congé de sa mère. B. 92.

Joachim Patenier. B. 108. Le portrait de ce peintre, dont les traits nous sont également connus par la gravure de Théodore Galle, n'a point été exécuté par Albert Dürer. Karel Van Mander, dans son *Livre des Peintres*, dit expressément que Corneille Cort a gravé ce portrait d'après un dessin fait à la mine d'argent sur une ardoise par Albert Dürer pendant son séjour à Anvers. Il ne rappelle aucunement, d'ailleurs, le travail délicat du peintre de Nuremberg.

GRAVURES A L'EAU-FORTE ET A LA POINTE SÈCHE

Longtemps les historiens ont discuté pour savoir à quelle nation revenait l'honneur d'avoir découvert la gravure à l'eau-forte. Suivant qu'ils étaient nés en Italie ou en Allemagne, ils ont plaidé en faveur de l'une ou de l'autre nation. Les Italiens, s'appuyant sur un passage de Vasari, voulaient que Parmesan fût le premier qui ait employé ce mode de gravure. Mais cette opinion ne saurait être soutenue, et Zani en convient, puisque l'on connaît des estampes d'Albert Dürer, exécutées en cette manière dès 1515 et peut-être même dès 1512, alors que Francesco Mazzola n'avait que neuf ou douze ans au plus.

Les premiers essais de Dürer paraissent faits sur des plaques d'un métal plus tendre que le cuivre. Le travail à l'eau-forte s'y voit difficilement, et plusieurs amateurs, parmi lesquels se trouve Ottley, croient même qu'il n'existe point dans ces pièces. L'exécution presque entière de ces planches semble, en effet, être due à la pointe sèche non ébarbée et fortifiée de quelques tailles du burin. Aussi les toutes premières épreuves, d'une rareté extrême, sont-elles chargées de manière noire, comme dans les estampes de Rembrandt. Le succès répondit à souhait; ces pièces ne cèdent en rien aux gravures au burin proprement dites d'Albert Dürer, et cependant ce maître ne persista point dans cette voie. Peut-être trouva-t-il que ces planches, creusées légèrement à la superficie du métal, résisteraient trop peu au tirage.

Plus tard, en 1515, Albert Dürer fit de nouvelles tentatives qui ne paraissent point l'avoir plus satisfait que ses premiers essais. Cette fois, avec une pointe très-grosse, il traça ses sujets sur des plaques non pas d'étain, comme l'a avancé Bartsch, mais sur des planches de fer, ainsi que le prouve la découverte de celle sur laquelle il représenta Notre-Seigneur Jésus-Christ au jardin des Oliviers. Après avoir fait ses dessins dans le goût de ceux qu'il mettait sur bois, il les fit mordre, une seule fois, à l'eau-forte; aussi ces estampes frappent-elles par l'absence totale des plans, par leur aspect uniformément terne, qui en rendent la composition confuse à première vue. Les belles épreuves de ces six gravures sont extrêmement rares; elles se reconnaissent au manque absolu des taches d'oxydation qui peu à peu envahirent la planche.

1510.

1. Sainte Véronique. B. 64. Cette pièce exquise, et d'une rareté extraordinaire, fut très-probablement exécutée entièrement à la pointe sèche; aussi la planche n'a-t-elle pu tirer qu'un très-petit nombre d'épreuves, et Albert Dürer, de son vivant déjà, l'offrait



SAINTE VÉRONIQUE

aux grands seigneurs dont il attendait quelques grâces. Elle se trouvait à la vente Verstolk de Soelen, 1851, où elle atteignit la somme de 410 florins.

1512.

2. L'Homme de douleurs aux mains liées. B. 21. Copie en contre-partie par Prestel qui a omis le millésime.

Le musée du Louvre possède un petit dessin à la plume fait très-légèrement, qui paraît être la première pensée de cette gravure. Cette pièce est rare, comme toutes celles qui ont été exécutées dans cette manière.

3. Saint Jérôme assis au milieu des rochers. B. 59. Le British Museum possède de cette pièce une épreuve avant le monogramme, ou, tout au moins, avant qu'il soit visible, caché qu'il serait sous les barbes épaisses, aussi abondantes que dans les estampes de Rembrandt. La richesse de ces barbes sert à faire reconnaître la beauté des épreuves. Dans les derniers tirages, le crucifix, gravé très-légèrement, a fini par entièrement disparaître.

Copies par Melchior Lorich, et en contre-partie par un maître au monogramme V.W.

Cette pièce ne se trouve qu'extrêmement difficilement avec des barbes. Tachée et ordinaire d'épreuve à la vente Martelli, 1858, elle se vendit 500 fr. Celle du British Museum fut payée à la vente Verstolk de Soelen, Amsterdam, 1851, la somme de 450 florins.

4. La sainte Famille. B. 43. *Premier état :* avant la retouche. Les belles épreuves se reconnaissent à la richesse des barbes, et ont la colline du fond, dominée par un château fort, très-apparente. Cette colline a disparu peu à peu par l'effet du tirage.

Deuxième état : la planche, rongée par l'oxydation du métal, est devenue méconnaissable. Le fond, qui représentait une colline couronnée par un château fort, n'est plus visible. Dans cet état, la planche a été retouchée par une main inhabile qui a repris les contours des visages et quelques-unes des parties des silhouettes qui ne se voyaient plus.

1515.

5. L'Homme de douleurs assis. B. 22. *Premier état :* avant le banc agrandi.

Deuxième état : le banc sur lequel est assis Notre-Seigneur Jésus-Christ a été exhaussé et agrandi, en sorte que l'angle du banc, à gauche, qui se voyait contre le trait carré, ne se distingue plus, mais est censé exister en dehors de la planche.

Copie dans le sens de l'original, par un anonyme. Elle porte le monogramme d'Albert Dürer, mais elle a le millésime de l'an 1510 au lieu de 1515.

6. Cinq figures d'étude. B. 70. Copie en sens inverse et gravée au burin par Nicolas Alaert, qui l'a datée de 1554.

7. Jésus-Christ au jardin des Oliviers. B. 19. Zani a eu l'occasion de voir de cette pièce une copie rarissime et fort bien gravée par un anonyme qui, à côté de la marque d'Albert Dürer, a écrit MA MARNO F. (la lettre R est retournée). Heinecke attribue cette copie à Marc-Antoine.

Albert Dürer traita souvent ce sujet. Outre les compositions appartenant aux trois suites de la Passion gravées en cuivre et en bois, nous en connaissons encore deux beaux dessins à la plume. L'un, daté de 1515, se trouve au Louvre; l'autre, avec l'année 1518, est conservé dans la riche collection de M. His de La Salle. Dans ces deux dessins les apôtres sont placés sur le premier plan, le Christ est compris dans le même sentiment. Celui du Louvre doit être la première pensée de la planche gravée. Dans toutes ses compositions sur ce sujet, Albert Dürer a retracé la porte du fond par laquelle la cohorte de Judas vient saisir Notre-Seigneur.

La planche en fer de cette pièce existe encore. Heller l'acquit de Jean-Georges Schelder, peintre et graveur d'Inspruck, qui la tenait de Joseph Schoepf, artiste de la même ville, lequel l'avait découverte dans la boutique d'un forgeron. Il n'en avait été tiré qu'un petit nombre d'épreuves, et elle était encore très-bien conservée.

8. La Face de Jésus-Christ. B. 26.

9. Le Ravissement d'une jeune femme. B. 72. Dans le musée de Compiègne, nous avons vu une planche qui paraissait être celle d'Albert Dürer; mais sa position élevée, l'obscurité de la pièce, nous ont empêché de vérifier si véritablement cette planche était bien originale.

1518.

10. Le Canon. B. 99. Le millésime est 1518, et non pas 1516, comme l'indique Bartsch. Elle représente probablement la pièce d'artillerie fournie pour la guerre contre les Turcs par la ville de Nuremberg, dont on distingue les armes sur l'affût.

V

ŒUVRES DIVERSES D'ART ET DE LITTÉRATURE

Albert Dürer, doué d'une imagination très-riche, fut un de ces génies qui embrassèrent les arts dans leur universalité. Il ne fut point seulement peintre et graveur excellent, mais encore architecte, ingénieur, orfévre, sculpteur et écrivain distingué.

Aucun de ses travaux d'architecture n'est connu de nos jours, et on pourrait les mettre en doute, malgré la tradition, si une petite note dans son journal de voyage, 1520-1521, ne prouvait qu'il s'en occupa réellement. « J'ai été, dit-il, obligé de tracer le plan d'une maison pour le médecin de « madame Marguerite, qui veut en faire bâtir une d'après ce projet. » Le British Museum possède aussi parmi ses collections un superbe dessin à la plume et légèrement teinté avec des couleurs à l'eau représentant une fontaine qui, à notre connaissance, n'a jamais été exécutée. L'eau jaillit de la bouche d'êtres humains, et sur la face extérieure du bassin des ermites, des bergers avec leurs troupeaux, des chasseurs, des soldats se confondent avec mille autres figures, produits d'une imagination septentrionale. La renommée veut encore qu'à l'exemple de Michel-Ange, Albert Dürer ait dirigé les travaux de fortification de Nuremberg. Ses connaissances en géométrie, le traité remarquable, accompagné de gravures, qu'il fit paraître sur ces matières, et son titre de conseiller de la ville de Nuremberg peuvent, en effet, nous autoriser à croire qu'il fut chargé de ce soin. Quant aux sculptures qui figurent sous le nom du peintre de Nuremberg dans les musées de l'Europe, nous les mentionnerons ici à cause de leur petit nombre. Mais ne les ayant point vues pour la plupart, ou les ayant considérées à des époques auxquelles nous ne pensions pas devoir écrire sur ces questions délicates, nous ne saurions nous porter garant de ces attributions, trop souvent basées sur le seul désir d'augmenter, par l'éclat d'un nom illustre, l'intérêt de morceaux dus à des artistes

inconnus. La sculpture attribuée à Albert Dürer avec le plus de probabilité est un charmant petit bas-relief en pierre représentant la naissance de saint Jean-Baptiste. Ce morceau, conservé au British Museum, offre un sujet qui ne se trouve point dans l'œuvre gravé du maître; la composition est bien celle d'Albert Dürer, et les airs de tête sont bien ceux familiers à cet artiste; le tout a été travaillé par une main extrêmement habile qui en a fait un petit chef-d'œuvre digne du nom dont le monogramme est gravé au bas de la pierre, avec le millésime 1510. Le musée de Gotha possède deux charmantes statuettes figurant Adam et Ève, et qu'on dit être de sa main. A Munich on lui donne deux madones, bas-reliefs sculptés en bois et datés des années 1515 et 1516, ainsi que deux autres bas-reliefs en marbre avec son monogramme; ces derniers offrent l'image de deux femmes nues, vues, l'une de face, l'autre de dos. A Brunswick, on attribue à Dürer un Saint Jean prêchant dans le désert, merveilleux bas-relief sculpté avec beaucoup de finesse, et duquel plusieurs personnages se détachent entièrement en ronde bosse. A Dresde, dans la collection Das Grüne Gewölbe, divers ouvrages exécutés en ivoire et en bois portent son nom; et à Vienne enfin, mais sans motifs sérieux, on veut qu'il ait exécuté un travail en ivoire qui couvre une arbalète[1].

Les œuvres d'orfévrerie exécutées par Albert Dürer dans l'officine de son père ne sont pas mieux connues que ses travaux d'architecture ou de sculpture. Ces objets, délicats par le travail, précieux par leur matière, et que la mode met si peu de temps à déprécier, ont tous été perdus. Sandrart nous apprend, mais sans les avoir vus, que, jeune encore, Albert avait ciselé avec talent sept sujets de la Passion. Les estampes rarissimes du *petit Crucifix,* dont Daniel Specklé dit avoir vu la plaque d'or au châ-

1. On trouve quelquefois, notamment au Louvre et dans le séminaire de Bruges, des bas-reliefs en bois ou en pierre lithographique avec le monogramme d'Albert Dürer, mais qui n'appartiennent à ce maître que par les compositions empruntées à ses gravures. Dans la collection Sauvageot, léguée au Louvre par cet amateur éminent, trois médaillons en bois sont donnés, sans raison aucune, à notre maître. Le plus faible en porte le monogramme tracé d'une main hésitante; le second, exécuté avec sécheresse, ne peut avoir été taillé par cet artiste; le troisième, et aussi le plus important par les dimensions, est un chef-d'œuvre en ce genre de travail. Mais rien ne peut justifier l'attribution qui en a été faite à Albert Dürer. Une médaille nous apprend que ce portrait est celui de Josse Trycshes, commandeur provincial de l'ordre teutonique pour le grand bailliage d'Autriche; la légende nous dit encore que ce personnage avait 64 ans, quand fut frappée cette effigie. Ce seigneur étant né en 1470, la médaille et le bois, dont l'un est évidemment la copie de l'autre, n'ont pu, dès lors, être exécutés avant l'année 1534, époque à laquelle Albert Dürer était mort.

teau d'Ambras, et surtout le *petit Saint Jérôme*, ne sont peut-être que des épreuves de nielles ciselés par notre maître pour l'empereur Maximilien qui, suivant la coutume de ces temps, attachait au bord relevé de son chapeau une médaille religieuse. Toujours est-il que Dürer fit beaucoup de dessins pour les orfévres de son temps, ainsi qu'il a pris lui-même le soin de nous l'apprendre dans la relation de son voyage des Pays-Bas, où il nous dit qu'il dessina pour l'orfévrerie, entre autres objets, trois poignées d'épée pour son ami Tomasin et un sceau pour l'orfévre Jan [1].

Plusieurs numismates attribuent aussi à Dürer quelques médailles. M. Dumesnil a même produit à l'appui de cette opinion des passages extraits de la correspondance d'Érasme avec Pirckheimer [2]. Suivant cet écrivain, notre maître aurait fait, d'après le célèbre philosophe, un buste ou une médaille. Mais de la lecture des pièces citées par M. Dumesnil il ressort, suivant nous, contrairement à la pensée de cet historien, qu'Albert Dürer n'est point l'auteur de cette médaille. En effet, le 8 janvier 1525, Érasme écrit à Pirckheimer pour lui faire savoir qu'il a reçu la première épreuve de son portrait, puis il ajoute : « Je désirerais être « peint par Dürer; pourquoi pas par un si grand artiste? Mais le pourra-« t-il? Il avait commencé à Bruxelles à tracer mes traits au charbon; « mais cette esquisse doit être, je le crois, depuis longtemps détruite. S'il « peut faire quelque chose d'après mon médaillon fondu et de mémoire, « qu'il fasse pour moi ce qu'il a fait pour vous, bien qu'il vous ait donné « un peu trop d'embonpoint. » Cette lettre dit assez qu'Albert Dürer n'est point l'auteur de l'effigie en bronze d'Érasme, pour nous dispenser d'une discussion plus longue.

Plusieurs autres médailles sont encore données à notre artiste; comme elles sont évidemment indignes de lui, nous les passerons sous silence et nous n'entretiendrons nos lecteurs que de deux pièces qui, par leur beauté et leur monogramme, peuvent au moins faire croire qu'Albert Dürer en modela la cire ou qu'il en tailla l'effigie en buis, s'il n'en fit pas couler le cuivre sous ses yeux. L'une représente une tête de femme qui rappelle le type de la Lucrèce de Munich, qu'on croit être le portrait

1. Tous ces dessins ont été probablement perdus depuis; nous n'avons jamais eu l'occasion d'en voir un seul, et aucun écrivain n'en a signalé. Mariette rapporte avoir vu une suite gravée de dix pièces d'orfévrerie (quatre en hauteur, six en travers) portant la marque d'Albert Dürer. Nous avons en vain cherché cette curieuse série que Mariette croit avoir été exécutée par Le Blon sur les dessins du peintre de Nuremberg.

2. *Histoire des plus célèbres amateurs*, p. 393.

d'Agnès Frey. Elle est datée de 1508. L'autre, modelée avec plus de fermeté et d'ampleur, représente un homme d'une quarantaine d'années; sa tête est couverte d'un bonnet, et ses épaules sont chargées d'un vêtement à collet fourré. Cette médaille rarissime est marquée sur le fond à gauche du millésime 1514. Nous n'osons affirmer qu'elle soit l'œuvre directe d'Albert Dürer; mais si jamais l'on acquiert la certitude que ce peintre



s'exerça en cet art, cette médaille, faite d'un style plus large que ses portraits gravés, pourra lui être sûrement restituée[1].

Ainsi donc, Albert Dürer ne négligea aucun des moyens par lesquels l'artiste peut rendre sa pensée, et dans les diverses branches de l'art, il excella. Mais s'il atteignit un si rare degré de force dans tout ce qu'il entreprit, s'il mérita la gloire, ce ne fut point en se « laissant aller, sans « réflexion aucune, comme tant d'autres peintres, à toute la fantaisie de « son imagination, en apprenant les éléments de la peinture seulement « par une pratique journalière, et en grandissant dans l'ignorance, sem- « blable à ces arbres sauvages qui n'ont jamais été émondés[2]. » Loin de

1. Cette curieuse médaille, que nous faisons reproduire, grâce à l'obligeance de M. Niel, à qui elle appartient, n'a été gravée, à notre connaissance, que dans l'ouvrage de M. G. André Will : *Nürnbergische Münz-Belustigungen,* 1764 ; mais le caractère de la figure n'avait nullement été conservé par le dessinateur. — M. Renouvier possède de cette pièce une curieuse copie ciselée dans la nacre.

2. Préface du *Traité de géométrie* par Albert Dürer.

là, il ne cessa toute sa vie d'approfondir, d'analyser avec recueillement les règles de la peinture, et, sur la fin de ses jours, il résolut de faire connaître aux jeunes gens studieux les résultats de ses travaux, afin qu'ils eussent « non-seulement l'amour des arts, mais aussi le désir de se per- « fectionner et d'acquérir des connaissances positives et sérieuses. » Sa première œuvre littéraire fut un traité sur la géométrie, « le vrai fonde- « ment de toute peinture, » science sans laquelle « personne ne peut de- « venir un bon artiste, et que les jeunes peintres doivent apprendre, « la règle et le compas à la main, pour connaître l'exacte vérité des « choses. »

Cet ouvrage[1], dédié par Albert Dürer à son très-cher maître et ami Wilibalde Pirckheimer, est divisé en quatre livres. Le premier traite des lignes, cercles, spirales, courbes, hélices, que l'auteur apprend à tracer. Le second contient la théorie des surfaces, et les méthodes à suivre pour dessiner des figures, les composer et les transformer. Le troisième enseigne à faire des prismes, des cylindres, des colonnes, des pyramides, des cônes correspondant à des surfaces données. Dans ce livre, l'auteur indique encore la meilleure manière d'établir des cadrans solaires au faîte d'un clocher ou de tout autre édifice, et comment on doit s'y prendre pour fixer des lettres ou des images au haut des tours, de sorte que, placées à différentes hauteurs, elles apparaissent cependant toutes sous le même angle visuel; et, enfin, il donne aux architectes les proportions que doivent avoir les lettres posées à de grandes élévations. Le quatrième livre apprend à mesurer les corps. Cette dernière partie est

1. *Traité de géométrie, ou Méthode pour apprendre à mesurer avec la règle et le compas,* ouvrage rédigé par Albert Dürer, à l'usage de tous ceux qui aiment les arts, et orné de figures; petit in-folio de 89 feuillets. Ce livre est devenu rare, quoiqu'il ait été répandu à un grand nombre d'exemplaires. On en connaît deux éditions originales en allemand, l'une de 1525, l'autre de 1528; celle-ci a été corrigée et augmentée de vingt-deux gravures. Cette seconde édition a été imprimée aux frais de la veuve d'Albert Dürer, qui, dans les dernières pages, a eu le soin de prévenir le public qu'en vertu du privilége accordé par l'empereur il est défendu à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, de contrefaire ce livre, en tout ou en partie, et d'en faire des extraits, sous aucun prétexte, à peine de confiscation et d'autres amendes énoncées dans ledit privilége de Sa Majesté Impériale. Ce privilége, octroyé par Charles-Quint à la veuve d'Albert Dürer, se trouve à la page 130 du *Traité sur les proportions du corps humain* (édition de 1528). Il est daté de Spire, du 14 août 1528, quatre mois après la mort du peintre : la durée en est fixée à dix années.

Agnès Dürer, pour que les écrits de son mari pussent être lus de ceux qui ignoraient l'allemand, les fit traduire en latin par Joachim Camerarius. La traduction du *Traité de Géométrie* fut publiée à Paris, chez Chrétien Wechel, rue Saint-Jacques, à l'Écu de Bâle, en 1532 et 1535.



SYSTÈME POUR PORTRAIRE TROUVÉ PAR ALBERT DURER

Fac-simile d'une de ses estampes en bois.

suivie de quelques leçons d'optique et de la description de deux appareils, inventés par lui pour dessiner suivant les règles de la perspective. L'un de ces instruments, « singulièrement utile à ceux qui veulent por« traire une personne et qui ne sont pas bien sûrs de leur savoir », a été remis en usage de nos jours, sous le nom de *Roulliet-type*, par un artiste distingué qui peut-être ne connaissait nullement l'ouvrage, assez rare, d'Albert Dürer [1]. Le but du second appareil est de retracer sur un panneau, au moyen de trois fils, tous les objets que ces mêmes fils peuvent atteindre. Mais l'écrivain, trop modeste pour se laisser égarer par l'orgueil ordinaire aux inventeurs, reconnaît lui-même que ce procédé est trop compliqué pour être facilement applicable, et à la suite de son exposé il décrit un troisième système trouvé par Jacques Keser, système qu'il déclare plus pratique.

Ce traité de géométrie était fort estimé au XVIe siècle. Les chapitres ayant rapport aux règles géométriques appliquées aux lettres de l'alphabet furent plus particulièrement utilisés par les auteurs de cette époque, et notamment par Juan de Yciar Viscayno dans un ouvrage publié en 1529 à Saragosse, sous le titre : *Arte subtilissima por laqual se ensenna a escrevir perfectamente.*

Deux ans plus tard, au mois d'octobre de l'année 1527, Dürer fit paraître un nouveau traité sur les fortifications des villes, châteaux et bourgs [2]. Pirckheimer fut chargé par son ami d'en faire la dédicace à Ferdinand, frère de Charles-Quint et roi de Hongrie et de Bohême.

Antérieurement à la publication de ces deux ouvrages, dès 1523, Albert Dürer avait écrit des observations sur les proportions du corps humain; mais elles ne virent le jour qu'après sa mort, ce peintre illustre reculant sans cesse l'impression de cette œuvre à laquelle il attachait une grande importance, car elle devait résumer les études de sa vie entière. Le manuscrit, très-différent du traité imprimé, est conservé dans la bibliothèque de Dresde et contient 283 feuillets comprenant deux lettres et une dédicace à son ami Wilibald Pirckheimer, ainsi qu'une préface, qui n'ont pas paru en tête de son livre. Dans la pensée d'être agréable à nos lecteurs, nous donnons ici la traduction de ces écrits qui leur révéleront à quel point Dürer craignait de paraître, lui, le premier peintre de l'Allemagne, outrecuidant et présomptueux, en livrant au public le fruit

1. Nous avons fait reproduire l'estampe dessinée par Albert Dürer lui-même, pour venir en aide à ses explications écrites. Elle servira aussi à montrer à nos lecteurs comment ce maître comprenait la gravure sur bois.

2. Petit in-folio de 27 feuillets; signatures A 2 à F 2; 20 gravures sur bois. La traduction latine, due à Camerarius, fut imprimée à Paris chez Wechel, en 1535.

de tant d'années de travail et de méditation; ils feront connaître aussi combien était grande l'honnêteté d'Albert, inquiet à la pensée que la préface pouvait annoncer plus que le livre ne contenait, et ses craintes d'être accusé de ne pas admirer les Italiens, qui comptaient alors à Nuremberg de nombreux partisans.

PREMIÈRE LETTRE

Monsieur,

Je vous prie de vouloir bien prendre en considération ce que je vais vous demander pour la manière de rédiger la préface de mon petit livre.

Je demande :

Premièrement : qu'il n'y paraisse aucune marque d'outrecuidance ou de présomption ;

Deuxièmement : qu'il n'y soit fait mention d'aucune jalousie;

Troisièmement : qu'il n'y soit parlé que de ce qu'il y a dans mon livre;

Quatrièmement : qu'il n'y soit employé aucun passage pris dans un autre ouvrage;

Cinquièmement : qu'il y soit dit que j'écris uniquement à l'usage de nos jeunes gens d'Allemagne;

Sixièmement : qu'il y soit noté que je loue les Italiens pour les figures nues et la perspective;

Septièmement : qu'il y soit annoncé que je supplie tous les hommes versés dans les arts et les sciences de faire part au public de leurs idées et de leurs découvertes.

DEUXIÈME LETTRE

Cher Monsieur, je vous prie en grâce, ne soyez ni fâché ni en colère contre moi, et ne croyez pas que je veuille m'enhardir à vous faire la leçon, en vous manifestant le désir de faire des suppressions et des changements à votre préface. Je vais publier ce petit livre, et comme j'en dois compte au public, je sens vivement que dans la préface, si excellente qu'elle soit, je ne puis annoncer des choses dont je ne parle point dans l'ouvrage. Or, mon petit livre traitant exclusivement des proportions du corps humain, je vous prie de réserver tous les passages ayant rapport à la peinture pour *l'opuscule que j'écrirai sur l'art de peindre.* Je vous prie aussi de faire remarquer que ce petit livre des proportions, s'il est compris, peut rendre des services aux peintres, aux sculpteurs, aux orfévres, aux fondeurs, aux potiers et à tous les faiseurs d'images. Je voudrais encore qu'il n'y fût point fait mention de jalousie, car je crains que ce travail ne me suscite beaucoup de railleurs et peu de jaloux. Quant aux proportions adoptées dans tout le cours de mon traité, je ne voudrais et ne saurais indiquer aucunes raisons, à l'appui de mes démonstrations, autres que mes propres exposés.

Au feuillet 4 commence la dédicace qu'il voulait faire de ce livre à son ami :

1523. Ce 18 ..... Nuremberg.

A l'honorable Wilibald Pirckheimer, conseiller de S. M. l'Empereur Maximilien, de glorieuse mémoire, et membre du conseil de la ville de Nuremberg.

Cher maître et ami,

Dans nos entretiens sur les beaux-arts, il m'est arrivé, entre autres choses, de vous demander s'il avait été fait des ouvrages sur les proportions du corps humain. Vous m'avez appris qu'il y en avait eu autrefois, mais qu'il n'en existait plus chez nous. Là-dessus, je me suis mis à réfléchir et à chercher pour moi-même comment de pareilles études pouvaient ou devaient se faire. Tout ce que je trouvais et écrivais sur ces matières, je vous en donnais connaissance. Vous fûtes d'avis que je devais en faire part au public. Je craignais que mon travail ne fût trop mauvais, et je pensais que je ne le ferais pas impunément, surtout là où se trouveraient des livres anciens qui réduiraient mes opinions à néant; mais mon étude vous a semblé être supérieure à celles d'autres auteurs, et vous avez cru qu'il ne pouvait en résulter nul tort pour moi. Je n'ai pas voulu paraître me soustraire à vos demandes et à vos insistances réitérées; j'ai préféré obéir de bonne grâce à mon excellent maître, et ne point me donner même l'apparence d'ingratitude en vous faisant un semblable refus. Encouragé par vos discours et appuyé de votre patronage, je veux donc consacrer toutes mes forces à ce petit livre et vous le dédier comme à mon gracieux maître et excellent ami digne de grands éloges. Si je ne me suis point exprimé en des termes aussi élégants qu'il le faudrait, vous voudrez bien songer aux travaux qui ont pris tout mon temps et pour lesquels j'ai négligé l'art de bien dire. Veuillez donc, je vous en prie tout particulièrement, porter plus d'attention au fond qu'à la forme, et prier mes lecteurs de ne point me juger avant d'avoir achevé ce livre en entier et de l'avoir parfaitement compris, car je sais bien qu'il est plus facile de le critiquer que de faire mieux. Je me recommande donc à vous comme à mon gracieux patron, en vous priant d'agréer avec bonté cet hommage de son affectionné ALBERT DÜRER.

Au cinquième feuillet commence la préface, dans laquelle Albert Dürer expose les motifs de cette publication avec une fermeté pleine de modestie qui prédispose en sa faveur, le fait aimer et respecter. On est heureux de voir quelle conscience il mettait dans ses études, et comment il était toujours prêt à en sacrifier les résultats devant les raisonnements sérieux des hommes compétents :

AU LECTEUR

Ne croyez pas que je sois assez présomptueux pour prétendre faire un livre merveilleux, et vouloir ainsi m'élever au-dessus des autres. Cette pensée est fort éloignée de moi, car ce petit livre, je le sais fort bien, ne contient qu'une science médiocre. Je sais reconnaître mes propres imperfections, et volontiers je me soumets au jugement de tout homme savant qui, ayant une haute expérience et des connaissances supérieures, viendra démontrer mes erreurs par de bonnes raisons et des arguments solides. Bien que je craigne de rencontrer auprès de plusieurs un accueil peu favorable, je me suis

cependant hasardé à communiquer fidèlement et franchement au lecteur le peu de moyens que Dieu m'a donnés, et j'ai cru rendre service particulièrement aux jeunes élèves désireux de s'exercer en leur art et qui n'ont pas l'occasion de s'instruire, car il y a peu de maîtres parmi nous, et chacun éprouve de la peine à chercher et à trouver ces choses et d'autres semblables par son intelligence et son travail.

Je sais ce que coûtent ces études; aussi prierai-je les jeunes gens d'accueillir avec bienveillance mes humbles leçons et de s'en contenter jusqu'à ce qu'ils aient eux-mêmes découvert mieux, ou trouvé un enseignement supérieur. Personne ne doit s'imaginer que mon désir soit de prescrire des règles ou d'apprendre quelque chose aux maîtres illustres; bien au contraire, s'ils veulent donner au public le résultat de leurs observations, je m'appliquerai ardemment à suivre leurs conseils, autant que me le permettra la faiblesse de ma nature, et à étendre leur renommée. Venez donc à mon secours, mes chers amis et maîtres; laissez paraître les dons divins qui sont en votre intelligence, faites-en profiter vos frères, afin que Dieu soit honoré en vous. Notre art, vous le savez, a été presque abandonné pendant mille ans; depuis peu seulement il a été repris. J'espère qu'il croîtra désormais de manière à produire des fruits, surtout dans les pays ultramontains, et aussi chez nous. Je prie le lecteur d'excuser mon ignorance, si je fais trop ou pas assez pour lui : on ne doit pas chercher en ce volume le beau langage, ni s'attendre à y trouver la science géométrique. Ces quatre livres ne traiteront que des lignes et des proportions du corps humain, à l'usage non-seulement des peintres, mais encore des orfévres, des sculpteurs, des fondeurs, des potiers, des brodeurs et de tous ceux qui ont à tracer des figures.

Ce ne fut qu'après la mort d'Albert Dürer, comme nous l'avons dit plus haut, que ce traité[1] fut imprimé (moins les lettres et préface que nous venons de donner), le dernier jour du mois d'octobre 1528, par Jérôme Formscheyder et aux frais de la veuve du grand maître. Joachim Camerarius avait été chargé, par Dürer lui-même, d'en faire une traduction latine à laquelle notre artiste se réservait de mettre la dernière main. Mais le destin impitoyable le frappa, comme il n'avait encore revu que le premier des quatre livres qui devaient composer l'ouvrage entier. Ses amis jugèrent utile, cependant, de faire paraître les trois dernières parties non corrigées, plutôt que de laisser inédit un travail aussi important.

On aurait aimé, en tête de ce volume, voir un artiste tel qu'Albert Dürer développer quelques larges vues d'ensemble. Malheureusement, il n'en est rien; dans nul passage l'auteur n'a condensé sa pensée et ne l'a présentée sous un aspect à la fois simple et clair. Aussi n'est-ce qu'avec une patience et un labeur inouïs que le lecteur parvient à saisir le fond de ses obscures doctrines. Dürer croit que la beauté réside dans la nature, « qu'il n'est homme vivant qui puisse comprendre en son entende-

1. La première édition parut en langue allemande, sous la forme d'un petit in-folio de 132 feuillets. Comme les deux autres ouvrages d'Albert Dürer, ce traité fut traduit en latin par Camerarius (1532 et 1534). Loys Meygret, de Lyon, en fit paraître une édition française, à Paris (1557), in-folio, et réimprimée à Arnheim (1613).

« ment la suprême perfection du monde animal, et encore moins de « l'homme. » Comme conséquence, il recommande surtout aux jeunes artistes de fuir « la fausse opinion de penser faire une chose plus parfaite « que l'œuvre de Dieu, car de tels efforts resteraient sans résultats. D'où « on peut conclure que personne ne peut exprimer la beauté d'après son « propre sens, sa propre pensée, mais qu'il est nécessaire que la beauté « que l'artiste met dans ses compositions soit le produit de l'étude, d'une « soigneuse et diligente imitation. Cette beauté, dit-il encore, ne saurait « naître de notre propre entendement et ne peut être le fruit que du « travail. » Mais si le peintre de Nuremberg, arrivé à toute la maturité de son talent, recommande l'étude de la nature et croit que l'homme ne peut faire mieux qu'elle, il veut cependant « que l'artiste retranche des « œuvres humaines toute rudesse et difformité, à moins que, par extraor- « dinaire, il ne cherche volontairement cette difformité; et si je pouvais, « ajoute-t-il, aider en quelque chose à cela, je le ferais de grand désir. »

Ainsi donc, le peintre-écrivain ne croit pas, comme l'a si bien établi M. Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin,* que chaque homme apporte en naissant une secrète intuition du beau, qui est l'idéal : « intuition obscure, latente, endormie chez la plupart des hommes, mais « qui se réveille et s'éclaircit au moment où la beauté leur apparaît. » Il cherche le beau dans tous ces êtres imparfaits qui l'entourent; il fait de la beauté un pur ouvrage de l'esprit, et il croit que l'homme arrive à la trouver en supprimant simplement les défauts de chacun des sujets qui peuplent le monde. Aussi Albert Dürer n'a-t-il jamais essayé, en faisant un retour au dedans de lui-même, de saisir la beauté idéale, et dans son livre, par conséquent, il n'a pas cherché à en établir le rudiment immortel. Appartenant, par les idées comme par la naissance, à l'Allemagne, il apporta dans les arts l'esprit d'examen et il manqua de foi en l'intuition divine. L'intention du grand artiste, en écrivant ce livre, n'est donc pas de nous enseigner dans quelles proportions réside la beauté absolue, ce canon par excellence, perdu depuis les Grecs, et que l'auteur de la *Grammaire des arts* vient de nous faire connaître tout récemment dans cette revue; mais il veut *pourtraire* l'homme tel que la nature l'a fait, du plus grand au plus petit, du plus gros au plus grêle. Il accepte presque aussi volontiers la division du corps humain en sept ou en huit têtes, qu'en neuf et même en dix. Ce qu'il cherche uniquement, c'est à faciliter au peintre les moyens de trouver les proportions exactes de chacune des parties du corps humain, dans la stature qu'il aura choisie, afin que « sa figure soit, de la cime au pied, de proportion, de « quelque mode qu'elle soit ordonnée, soit d'un fort ou faible, d'un charnu

« ou maigre, afin qu'elle ne semble point en cette partie être trop char-
« nue, et en l'autre décharnée; comme, par exemple, si les bras sont
« menus et les jambes grosses, ou que de front tout soit plein et non de
« dos; enfin que les parties soient entre elles proportionnées et non pas
« mal assemblées et sans raison; les choses bien proportionnées ayant
« coutume de sembler belles. »

Cependant, si Albert Dürer n'a point osé dire clairement en quelle mesure il plaçait la beauté, il ressort de divers passages de son livre qu'il préférait celle de huit têtes [1], parce que, dans cette limite, le corps de l'homme est robuste, sans être ni rustique ni grêle, et parce que « toutes choses moyennes sont les meilleures. » Après avoir donné les proportions qu'il croit préférables pour le corps, en laissant toujours au lecteur la liberté du choix et en ne cessant de lui répéter « au demeurant, si tu veux », il recherche avec soin la composition et les linéaments de la tête, de la main et du pied. Puis, avec une attention toute particulière, il examine les diverses formes qu'affecte la face de l'homme, et, ici, il arrive à une conclusion plus explicite que pour le corps humain en son entier : « Nous pouvons avancer, dit-il, qu'une tête n'est pas de bonne grâce avec « un sommet élevé ou plat; une tête ronde est donc celle que tout le « monde estime de bonne grâce. » Mais, se repentant d'avoir exprimé trop nettement sa pensée, il s'empresse d'ajouter : « Laquelle (cette « tête), comme j'ai dit, a été proposée par nous par manière d'exemple « à notre doctrine, et non pour approbation. »

Quant aux rapports qui doivent exister entre l'homme et sa compagne, Albert Dürer nous apprend que la ligne proportionnée à la hauteur de la femme devra être plus courte d'un dix-huitième que celle de l'homme; car, si cette règle était oubliée, la femme semblerait plus haute, « d'autant qu'il faut pourtraire leur corps plus charnu, et en « meilleur point que ceux des hommes, lesquels sont mieux noués, plus « solides et moins charnus. » Quant à l'enfant, sa mesure, suivant Albert Dürer, serait la tierce partie de la longueur du corps de la mère (probablement quand il commence à marcher).

L'exposition de ces doctrines est l'objet des deux premiers livres. Le troisième enseigne la manière d'arriver facilement, au moyen d'un triangle que l'auteur appelle « le variant », à raccourcir ou allonger proportionnellement une figure de dix à sept têtes, et il se termine par l'analyse d'un instrument qu'il nomme *corrompeur*, parce qu'avec son

1. C'est cette stature qu'il adopte pour donner les proportions de la tête, de la main et du pied.

aide on peut indéfiniment épaissir ou amincir les figures. Aussi a-t-il le soin de recommander aux artistes de prendre garde, en se servant de ce procédé, que « l'ouvrage ne soit tiré d'une façon trop étrange et hors « nature, sinon que par fortune on soit délibéré de pourtraire des mons- « tres et quasi un songe de gens, là où les natures de toutes choses « sont confuses. »

Après avoir développé ses théories sur les proportions du corps humain, qu'il trouve raisonnables, Albert Dürer enseigne, dans le quatrième livre, la manière de faire mouvoir les membres du corps ainsi que la nature de l'homme le comporte; puis il termine ses explications par cette phrase trop vraie : « Je ne suis pas ignorant qu'elles ne semblent en plu- « sieurs passages difficiles à comprendre et pour s'en aider, mais « l'étude et la diligence leur sera de secours : l'obscurité des écrits « ayant coutume d'être vaincue par une lecture assidue et attentive. »

Les trois traités que nous venons d'analyser avec soin sont les seuls ouvrages écrits vraiment par Albert Dürer. Dans une de ses lettres à Pirckheimer, comme à la fin du volume sur les *Proportions du corps humain*, il promet un *Traité sur la peinture*, mais la mort l'empêcha de réaliser son désir. Brunet, dans le *Manuel du Libraire*, parle, d'après Ebner, d'un ouvrage sur l'escrime, avec figures, qui contient la presque totalité de l'ὁπλοδιδασκαλία d'Albert Dürer, conservé dans la bibliothèque de la Madeleine, à Breslau. Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir ce traité, édité à Francfort-sur-Mein en 1529-1536, et qui manque dans la bibliothèque de Paris; mais connaissant combien Albert Dürer aimait les exercices du corps, nous ne serions point étonné qu'il ait laissé sur ce sujet quelques pages qui auraient été utilisées par un écrivain postérieur. On lui attribue encore un livre sur les proportions du cheval. Camerarius nous apprend en effet qu'Albert Dürer fit des études sur le cheval, mais il nous dit aussi qu'après le vol des papiers relatifs à ce travail Albert Dürer ne voulut jamais le reprendre. Il connut, cet excellent homme, ajoute-t-il, quels furent les auteurs de ce vil larcin, mais il préféra les ignorer à son détriment, plutôt que de se départir, en les poursuivant, de sa douceur et de sa mansuétude ordinaires. « Quoi qu'il « en soit, écrit encore Camerarius, nous ne souffrirons pas qu'on publie « sous son nom un ouvrage qui, selon toute probabilité, est indigne d'un « aussi grand artiste. Il a paru sur ce même objet, voici quelques années, « plusieurs pièces en langue allemande, renfermant des préceptes pillés « partout, et presque ridicules; mais j'ai honte d'en parler ici. Au reste, « si je ne me trompe, l'éditeur a payé cher son audace. »

VI

INFLUENCE D'ALBERT DÜRER SUR LES ARTS EN EUROPE

Le génie d'Albert Dürer excita dans toute l'Europe civilisée une grande admiration, et exerça sur des écoles célèbres une profonde influence. Plusieurs villes, fières de posséder dans leur sein un artiste aussi distingué, s'efforcèrent, par des offres avantageuses, de l'attirer dans leurs murs. La seigneurie de Venise lui proposa une pension de deux cents ducats par an de provision, s'il voulait habiter les rives de la Brenta; les membres de la commune d'Anvers, pendant le court séjour qu'il fit en cette cité, lui promirent une rente annuelle de trois cents florins de Philippe, avec une vaste maison, s'engageant en outre à lui payer tous ses travaux à part, s'il consentait à se fixer parmi eux. Mais Albert Dürer, plus soucieux « de vivre simplement dans sa ville natale, au milieu de ses amis, que d'être grand et riche ailleurs », refusa ces offres séduisantes. Cependant il paraît avoir eu peu à se louer de ses concitoyens qui, moins que les étrangers, surent apprécier ses mérites. Souvent ils avaient recours à ses connaissances, et rarement ils rémunéraient ses services; aussi sa fortune, gagnée au prix de bien des labeurs, lui venait-elle entièrement des princes et des seigneurs du dehors. En maintes affaires publiques et privées il avait été utile à la ville de Nuremberg; sur l'avis de plusieurs des anciens du conseil il avait renoncé à être exempté des charges imposées aux autres citoyens[1], et cependant, pour reconnaître son zèle, son désintéressement, le conseil de la ville ne lui confia que quelques travaux dont l'ensemble, pendant l'espace de trente années, à son dire même, ne dépassa point la somme de cinq cents écus, sur lesquels il ne retira pas un cinquième de bénéfice[2].

Mais, si les magistrats de Nuremberg utilisèrent peu le génie d'Albert Dürer pour décorer les monuments de leur ville, les artistes reconnurent ce grand peintre comme leur maître, et tous, plus ou moins, suivirent ses exemples : Ludwig Krug, Schauflein, Springinklee, Erard Schœn, Aldegrever, Barthélemy et Hans Sebald Beham, Henri Lautensack, Burg-

1. Ce droit d'exemption aux charges lui avait été donné par l'empereur Maximilien, le 12 décembre 1512.

2. Tous ces curieux détails sont connus par une lettre d'Albert Dürer, adressée aux magistrats de Nuremberg, pour obtenir le placement d'une somme de mille florins du Rhin, à l'intérêt inusité d'un florin pour vingt. (*Cabinet de l'Amateur*, t. II, p. 355.)

mair, Ambros Holbein[1] et Lucas Cranack étudièrent ses œuvres, s'en inspirèrent et souvent aussi les copièrent.

Si l'on voulait bien connaître l'influence exercée par Dürer sur les arts de son pays, il faudrait encore considérer les faïences et les émaux de l'Allemagne, feuilleter les livres superbement illustrés qui sortirent à cette époque des presses allemandes, et surtout de celles des imprimeurs les plus célèbres d'Augsbourg, Ottmar et Steiner, et de Nuremberg, Schœnsperger, Stuchs, Koberger, Formscheyder et Peypus.

Mais Albert Dürer ne fut pas le maître toujours et le seul écouté à Nuremberg. Les estampes de Marc-Antoine, de Dante, de Bonasone et d'autres Italiens avaient franchi les Alpes et popularisé en Allemagne le goût des formes pures de Raphaël. Aussi le peintre de Nuremberg vit-il, de son vivant même, plusieurs de ses élèves ou adhérents quitter son école pour aller demander à l'Italie un style plus noble. Ces artistes furent nombreux et influents à Nuremberg, comme le prouve la préoccupation du grand maître de repousser l'accusation qui lui était faite de ne point admirer les œuvres des Italiens. Les plus célèbres d'entre ces transfuges furent : Pierre Floetner, Jacob Binck, Albert Altdorfer, Jean Ladenspelder, et Georges Pencz, qui cherchèrent à unir les qualités de Marc-Antoine à celles d'Albert Dürer ; mais ces peintres eurent beau faire, ils ne purent prendre à l'Italie la distinction de ses figures, ni oublier les formes épaisses de l'Allemagne, et, en dépit de leurs efforts, ils restèrent profondément tudesques, même en leurs copies des maîtres italiens.

Dans la haute Allemagne, sur les bords du Rhin, où brillait une école puissante, distincte de celle de Nuremberg qui rechercha la force sans se préoccuper de la grâce, Albert Dürer eut une influence plus restreinte que sur les artistes de la basse Allemagne. Cependant les Mecken, ainsi que Wenceslaüs d'Olmütz, copièrent plusieurs de ses estampes, et à Haguenau nous trouvons un imprimeur, Thomas Anshelme de Bade, qui orne ses livres de bois dessinés par les plus habiles d'entre les élèves d'Albert Dürer et qui emprunte à ce maître les éléments de sa marque[2].

En Flandre, en Néerlande, les œuvres du peintre de Nuremberg furent fort admirées ; les réceptions brillantes dont ce maître fut l'objet, les propositions de la municipalité d'Anvers le prouvent surabondamment ; mais cependant elles modifièrent peu le goût de ces écoles. Lucas de Leyde, artiste vraiment prime-sautier, résista à la domination exercée par Albert Dürer sur ceux qui l'approchaient ; il resta original, bien qu'il fût encore

1. Le musée de Bâle possède un tableau de ce peintre, d'après la composition de Dürer, représentant le Christ de douleur, de la grande suite de *la Passion*.

2. Voir le n° 39 de notre catalogue des estampes d'Albert Dürer.

très-jeune quand il connut à Anvers son grand rival, alors dans toute sa force. Goltzius, au contraire, s'inspira beaucoup du génie de Dürer; il parvint même à imiter ce peintre-graveur au point de tromper plus d'un amateur. Plus tard, lorsqu'un élève de Rubens, Diepenbeke peut-être, voulut écrire ses théories sur la figure humaine[1], il consulta le traité d'Albert Dürer sur les proportions du corps humain, et se servit, pour ses démonstrations, de plusieurs bois de ce livre. Enfin, Rembrandt étudia les compositions du grand maître allemand, bien que dans l'inventaire de son cabinet ne figure point, par erreur probablement, l'œuvre de Dürer. Nous en trouvons la preuve dans l'estampe représentant le Christ chassant les vendeurs du temple [2]. Ce Christ n'est rien autre que la reproduction textuelle de Notre-Seigneur dans l'une des gravures sur bois d'Albert Dürer (nº 23 du catalogue de Bartsch). Cet emprunt est d'autant plus honorable pour notre artiste, que les imitations sont extrêmement rares dans les productions du graveur d'Amsterdam.

En France, notre goût déterminé pour la grâce et l'élégance nous disposait peu à suivre les exemples du peintre de Nuremberg; aussi nos artistes d'alors se laissèrent-ils plutôt subjuguer par la distinction des figures des maîtres italiens avec lesquels d'ailleurs ils étaient, par suite de nos guerres, en rapports constants. Ceux qui restèrent fidèles au goût gothique demandèrent préférablement aux Flamands, et surtout à Schöngauer, leurs modèles. C'est parmi les femmes délicates et un peu maniérées de ce maître, bien plus qu'entre celles de Dürer, que le poëte Coquillart eût en effet reconnu sa

. . . . . Godinette
Qui vient rire, esbatre, dancer.
. . . Une petite noirette,
Non pas noirette, mais brunette,
Une mignonne tant sadine (coquette),
. . . Ayant large front,
Et du hault jusques au bondon,
. . . Aussi droite qu'ung jon.
Ung bon petit corset bien prins,
. . . .

1. Cet ouvrage, publié en 1773 avec des reproductions dessinées par Aveline, passe pour être l'œuvre de Rubens; mais cela ne peut être, puisque l'auteur de cet écrit a copié plusieurs des figures dessinées par Poussin pour illustrer le traité de peinture du Vinci. Or cet ouvrage ne fut édité pour la première fois qu'en 1651, onze ans après la mort de Rubens.

2. *Œuvre complet de Rembrandt,* décrit et commenté par M. Charles Blanc; aujourd'hui en cours de publication chez M. Gide.

Toujours ung tas de petitz ris,
Ung tas de petites sournettes,
Tant de petites façonnettes;
Petitz gants, petites mainnettes,
Petite bouche à barbeter;
Ba, ba, ba, font ces godinettes,
Quand elles veulent cacqueter.

Mais si Albert Dürer eut peu d'influence sur les types de notre école, ses œuvres furent cependant connues et appréciées de nos artistes, qui en copièrent plusieurs. Noël Garnier reproduisit le petit Saint Antoine; Jean Duvet, dans son *Mariage d'Adam et Ève*, prit à Albert Dürer sa figure du premier homme; Jehan Pénicault lui emprunta sa suite de *la Passion* pour en faire de riches émaux coloriés et à paillons[1]; enfin Bernard Palissy, après des plaintes exprimées au sujet du trop bon marché des estampes, ajoute ces paroles d'autant plus élogieuses pour notre maître qu'il est le seul peintre cité dans ses ouvrages : « As-tu pas « vu, dit-il, combien les imprimeurs ont endommagé les peintres et les « pourtrayeurs sçavans? J'ai souvenance d'avoir vu les histoires de « Nostre-Dame imprimées de gros traits, après l'invention d'un Alemand « nommé Albert; lesquelles histoires vindrent une fois à tel mépris, à « cause de l'abondance qui en fut faite, qu'on donnoit pour deux liards « chacune des dites histoires, combien que la pourtraicture (dessin) fût « de belle invention[2]. » Dans les livres d'heures édités par Kerver, on trouve aussi quelques bois gravés d'après ceux du graveur allemand[3]. Ambroise Girault, dans des heures imprimées en l'honneur de la vierge Marie, retraça la *Fuite en Égypte* qu'Albert Dürer avait taillée sur bois dans sa *Vie de la Vierge*, en s'inspirant de la composition de Schöngauer. Plus tard, en plein XVIIe siècle, Nicolas Cochin l'ancien copia au burin toute la suite de la *Vie de la Vierge*, et enfin le plus grand maître de notre école, Nicolas Poussin, posséda l'œuvre entier de Dürer, qu'il ne dédaignait point de consulter.

De tous les pays étrangers à l'Allemagne, ce fut l'Italie qui admira et s'inspira le plus des œuvres d'Albert Dürer, mais sans cependant se laisser dominer par le génie de ce maître. Lorsque les dessinateurs de ces contrées, habitués à l'exécution rude et monotone de Mantegna et de Mocetto, ou à celle plus fine mais non moins monotone de Baldini et des

1. N° 58 de notre catalogue; n° 1 du catalogue Robert Dumesnil, et nos 35, 46-61 du nôtre.

2. *De l'Art de terre*, édition de 1580, p. 269.

3. Nos 18 et 19 de l'œuvre en bois catalogué par Bartsch.

Florentins, virent les estampes du peintre de Nuremberg, il n'y eut que des éloges pour ce buriniste habile qui savait assouplir et varier sa taille suivant les formes et les objets qu'il voulait rendre. Grâce aux rapports incessants qui existaient alors entre les artistes allemands et italiens, ses compositions se répandirent rapidement dans les ateliers, et il n'y eut pas un graveur, si renommé qu'il fût, qui ne voulût les étudier avec soin. A Venise, Julio Campagnola, Benedetto Montagna, Martin Rota, reproduisirent les estampes du graveur allemand, et Augustin Vénitien, alors à ses débuts, ne se contenta pas d'en copier plusieurs, mais encore, dans l'espoir d'assurer le débit d'une *Vénus sortant du bain* qu'il grava d'après Marc-Antoine, il apposa sur son estampe la marque d'Albert Dürer[1]. A Mantoue, Jean Antoine de Bresse et Zoan Andrea; à Modène, Giovanni Battista del Porto et Nicoletto; à Bologne, Marc Antoine, le plus accompli des graveurs italiens, cherchèrent à s'approprier le travail d'Albert Dürer et copièrent ses figures et surtout ses paysages.

Les peintres n'admirèrent pas moins que les graveurs les compositions du maître de Nuremberg; Giovanni Bellini et Mantegna lui témoignèrent une grande estime[2], et si quelques artistes d'un ordre inférieur cherchèrent d'abord à diminuer son renom, en louant son talent comme graveur et en décriant ses qualités comme peintre, ils furent obligés de reconnaître son mérite après l'exposition de son tableau pour le Fondaco dei Tedeschi[3]. Giovanni Bellini lui-même, dans une célèbre bacchanale, qu'il exécuta en 1514 pour le palais du duc Alphonse de Ferrare, s'efforça d'imiter le style de la belle peinture qu'Albert Dürer avait faite pour l'église San-Bartolommeo[4]. Quant au Pontorme, non-seulement il emprunta au peintre allemand ses paysages, mais il se servit aussi de plusieurs de ses figures dans *la Passion* qu'il peignit chez les Chartreux, certain qu'il était, dit Vasari, de plaire à la plupart des artistes florentins, qui, unanimement, avaient applaudi aux productions d'Albert. « Il n'est point à blâmer, ajoute encore cet historien, pour avoir « imité Dürer dans ses inventions, ce que beaucoup de peintres ont « fait et font encore; mais il est à blâmer pour avoir mis dans ses drape-

1. Le travail rude de cette pièce se rapproche trop de celui de la copie que fit Augustin Vénitien du *Vieux berger* d'après Julio Campagnola, et qu'il a signée, pour nous permettre de douter de notre attribution. Cette *Vénus* de Marc-Antoine est celle qui porte, dans l'œuvre de ce maître décrit par Bartsch, le n° 297.

2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 198.

3. Idem, p. 199.

4. Vasari, t. XIII, p. 23, édition récente de Florence, la plus importante, grâce aux notes dont elle est enrichie.

« ries, dans ses têtes et dans les attitudes de ses personnages cette mi-« nutie mesquine et habituelle aux Allemands, et qu'il aurait dû éviter[1]. » Julio Clovio, dans sa première peinture, imita ingénieusement une des estampes de la *Vie de la Vierge* d'Albert Dürer, et Andrea del Sarte, toujours au dire de Vasari, mérita le reproche de manquer d'invention pour avoir, dans ses tableaux, reproduit plusieurs personnages des estampes de notre maître[2]. Le Guide ne craignit point de retracer, dans sa fresque de *l'Aurore,* au palais de Rospigliosi, plusieurs des figures du *Char de Maximilien,* et enfin Raphaël lui-même tenait en une telle estime notre artiste, qu'il avait exposé à la lumière, dans son propre cabinet, des estampes d'Albert Dürer pour les avoir constamment sous les yeux.

Mais les rapports entre ces deux maîtres ne se bornèrent pas à l'attention qu'ils portèrent mutuellement à leurs œuvres. Jaloux d'entrer en relation avec un peintre si renommé malgré sa jeunesse, Albert Dürer lui fit tenir son portrait merveilleusement peint à la gouache par lui-même, sur une toile si fine qu'on le voyait également des deux côtés. Les ombres en étaient coloriées à l'aquarelle, et les lumières obtenues dans les clairs, sans travail et sans blanc, par la seule transparence du tissu[3].

Raphaël, pour reconnaître cette gracieuseté et montrer au maître de Nuremberg ce dont il était capable, lui envoya quelques-unes de ses superbes études faites d'après nature. Albert Dürer, voulant conserver à la postérité le souvenir de ce don, écrivit sur l'une de ces feuilles, qui représente deux académies faites pour la fresque de la *Bataille d'Osti,* ces lignes en allemand : « 1515. Raphaël d'Urbin, que le pape tient en si « haute estime, a dessiné ces figures et les a envoyées à Albert Dürer, « à Nuremberg, pour lui montrer son talent[4]. »

Avec un tact exquis, Raphaël paraît avoir choisi, parmi toutes ses études, celles qui pouvaient le mieux lui attirer l'admiration du grand maître allemand ; et peut-être sont-ce ces magnifiques dessins, dans lesquels Raphaël avait su rendre la nature sans servilité et l'ennoblir sans cesser d'être vrai, qui déterminèrent Albert Dürer à élargir son style.

Mais ce ne furent pas seulement les graveurs et les peintres qui, en

1. Vasari, t. XI, p. 50.

2. On retrouve en effet, dans la *Prédication de saint Jean,* de cet artiste, deux figures prises à Albert Dürer : l'une est l'homme vu de profil, couvert d'une longue toge ouverte sur le côté, dans la *Présentation de J.-C. au peuple* (B. n° 10) ; l'autre est une femme assise avec un enfant dans les bras, de la *Naissance de la Vierge* (B. n° 80).

3. Jules Romain, qui hérita de ce dessin après la mort de Raphaël, en faisait le plus grand cas, et le montra à Vasari comme étant un prodige d'art.

4. Dessins du Cabinet de l'archiduc Charles, à Vienne.

Italie, admirèrent les œuvres de Dürer; les fabricants de majoliques, qui empruntèrent si rarement aux artistes étrangers leurs compositions, firent cependant attention à celles de notre maître. Nous en avons la preuve dans un superbe plat rond dû à Giorgio Andreoli, plus connu sous le nom de Maestro Giorgio. Ce plateau, d'un émail superbe, et sorti de la fabrique de Gubbio, en 1525, reproduit la composition bien connue de *l'Enfant prodigue*[1].

VII

JUGEMENT

Après avoir raconté la vie d'Albert Dürer, décrit ses œuvres et signalé son influence en Europe, il nous reste à juger ce peintre, en qui se résume, on peut le dire, tout l'art allemand. Inhabile encore à exprimer nos pensées, ce n'est point sans trembler que nous abordons cette dernière partie de notre travail, et si même nous l'osons, c'est que nous croyons que de l'étude d'un maître si justement célèbre nous devons retirer un grand enseignement. Voyons donc comment ce génie comprit la nature, et, avant tout, l'homme, cette merveille de la création.

Albert Dürer semble avoir voulu formuler les prototypes de la beauté humaine, telle qu'il la rêva, dans son estampe d'*Adam et Ève*. Adam a la taille svelte, la poitrine développée, les membres grêles et la tête un peu petite, couverte de cheveux courts et frisés. Il est imberbe, mais les traits accentués de son visage, les membres musculeux de son corps indiquent qu'il a passé l'âge de l'adolescence. Ève a les hanches proéminentes, la taille large, la poitrine étroite, les épaules tombantes, les bras maigres. Son front est élevé, son nez aquilin, ses yeux sont saillants, ses lèvres épaisses, sa gorge et son menton replets, enfin les traits de son visage trop caractérisés donnent à sa physionomie un âge avancé que ne comporte point la virginité de son corps. Dans Adam comme dans Ève, les extrémités sont courtes, vulgaires, et très-éloignées de cette distinction parfois un peu cherchée, mais toujours si charmante chez les maîtres de Florence.

Cependant, ces deux personnages trahissent une certaine volonté d'idéaliser, une prétention à la grâce et à la jeunesse, peu habituelles chez le maître de Nuremberg, qui, dans ce sujet, fit probablement cet effort en obéissant plutôt à une intention philosophique qu'en interrogeant son propre goût. Insensible à l'élégance, inaccessible à l'idéal que, dans ses promesses, la jeune fille fait rêver, Albert Dürer préféra habi-

1. N° 6 de notre catalogue.

tuellement enfermer dans les rigides contours de son burin les formes plus prononcées de la femme arrivée à la maturité de l'âge. Ce n'est donc point sans étonnement que nous voyons dans ses autres figures, notamment dans sa *Grande fortune*, avec quelle vérité par trop réelle il s'est complu à fouiller de son outil le moindre repli de l'épiderme, la plus légère fossette des chairs de ce corps déformé par les fatigues de la vie, sans même chercher à dissimuler l'obésité du ventre, la lourdeur et la vulgarité des extrémités reliées au corps par des attaches engorgées. De l'étude attentive des figures d'Albert Dürer, il ressort que ce peintre n'a jamais poursuivi la grâce ni l'élégance; aussi a-t-il mieux réussi à traduire l'homme que la femme, et celui-ci plutôt dans la plénitude de la vie que dans l'adolescence. Il est clair qu'il chercha plus à rendre la nature qu'à l'interpréter; aussi fut-il un admirable portraitiste, qui toujours sut conserver à l'individu son caractère personnel. Profondément pénétré du génie allemand, le peintre de Nuremberg apporta dans les arts l'esprit d'examen; il vit la nature plus dans ses détails que dans son ensemble, et il la traduisit pièce à pièce. Observateur scrupuleux, savant anatomiste, il ne put résister au plaisir de retracer tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il savait. Il méconnut la loi suprême du sacrifice des accessoires au principal, se laissa trop absorber par l'étude consciencieuse du morceau qu'il reproduisait, et souvent, dans la crainte d'oublier la veine la plus petite, la ride la plus menue, il oublia le membre voisin de celui qu'il dessinait, « de façon que si sa figure est bien sur ses pieds, ou paraît l'être, comme l'a si justement remarqué M. Charles Blanc, c'est comme par miracle. » Les quelques épreuves inachevées qu'on connaît de ses estampes confirment cette appréciation; terminées entièrement par le haut, sans qu'il ait à y revenir en quoi que ce soit, elles sont encore sans nul travail dans le bas. Cette méthode singulière et vicieuse demandait un praticien aussi consommé que l'était Dürer, en qui, au dire de Camerarius, « l'accord de la main avec les conceptions de l'esprit était « tel que souvent il dessinait séparément diverses parties, non-seule- « ment d'un sujet, mais d'un corps, et que ces parties, rapprochées les « unes des autres, s'harmonisaient si bien entre elles qu'il aurait été « impossible de faire un homme mieux proportionné.»

Si les figures profanes d'Albert Dürer méritaient d'être étudiées avec soin, les personnages sacrés de ce peintre réclament de nous une égale attention, parce qu'ils expriment bien l'idée que s'en faisaient ces peuples germaniques peu enclins au mysticisme religieux dont ils allaient bientôt secouer le joug. La Vierge n'est point, dans les compositions de ce maître, cette mère née sans la tache originelle qu'ont entrevue les Italiens, cette



FAC-SIMILE D'UN DESSIN D'ORNEMENT PAR ALBERT DURER

De la collection de M. Gatteaux.

mère chaste, candide, attristée dès le premier jour d'un douloureux pressentiment; elle est une mère tendre, habituée aux soins familiers du foyer domestique, qui remplit avec joie les devoirs de la maternité. Le Fils de Dieu, sur les genoux de la Vierge, ne paraît point également, comme chez les maîtres italiens, pénétré de la haute mission qu'il vient remplir; il sourit et pleure comme les enfants des hommes. Plus tard, son corps robuste, caché sous une large robe, son front élevé, son nez aquilin, sa barbe épaisse, ses cheveux qui retombent en boucles sur ses épaules, rappelleront le portrait qu'Albert Dürer a fait de lui-même. La physionomie de Jésus-Christ, empreinte d'une mélancolie touchante, peint bien l'homme juste qui succombe sous la douleur en se résignant; mais sur son front on chercherait en vain le reflet divin qui trahit un Dieu descendu du ciel pour sauver l'humanité.

Quant aux costumes et aux objets dont le peintre allemand revêt et entoure ses personnages, ils sont ceux que les modes de son temps et de son pays consacraient. Le recueil de ses estampes est d'autant plus intéressant à consulter pour l'étude de l'Allemagne à cette grande époque, qu'on y trouve traduits avec un égal scrupule la brillante armure des reîtres, le harnachement de leurs chevaux, le riche costume du seigneur, l'élégante toilette des dames et le modeste habillement du pauvre.

Mais ce ne fut pas seulement en reproduisant les traits et les habitudes des hommes que le maître de Nuremberg manifesta son génie; il fut encore un des peintres qui surent le mieux comprendre et traduire l'attitude et le caractère propre des autres êtres de la création. Personne mieux que lui ne réussit à rendre le frêle tissu de la fleur, le léger plumage de l'oiseau, la moelleuse fourrure ou le poil luisant et fin des animaux.

Pour ce qui est des paysages d'Albert Dürer, ils ont plus de pittoresque que de grandiose; ils sont plantés d'arbres aux branches brisées par la tempête, bornés par la mer que sillonnent d'élégantes carènes, ou par des montagnes escarpées violemment déchirées par l'action volcanique des premiers âges, et couronnées de châteaux forts traités avec autant d'importance que la fleur qui émaille les premiers plans. Les lignes y manquent de simplicité, les plans de largeur, et la perspective aérienne y fait absolument défaut. Cependant, ces paysages intéressent par leurs détails précieux, plaisent par la conscience de l'étude, la naïveté du rendu, et s'harmonisent parfaitement avec les personnages qu'ils encadrent. Aux qualités qui distinguent le peintre de figures, d'animaux et de paysage, Dürer joignit encore celles de l'ornemaniste. Ses habitudes d'observation, la nature de son génie le portèrent le plus souvent à puiser ses motifs parmi les éléments mêmes de la nature, et non parmi ces

êtres chimériques, ces enroulements fantastiques, pures créations de l'imagination[1].

Mais ce n'est point par son aptitude à rendre la nature sous ses divers aspects, que ce maître nous étonne le plus; ce qui nous frappe surtout en lui, c'est l'alliance qu'il nous offre de qualités en apparence inconciliables. Visionnaire fantastique, imitateur rigoureux de la réalité, Albert Dürer aime à peupler le monde d'êtres mystérieux, à égarer sa pensée dans les labyrinthes inextricables du mysticisme philosophique. Il se complaît, il s'absorbe entièrement dans la rêverie de ce monde inconnu et chimérique qu'il s'est créé. Mais veut-il traduire les songes les plus étranges de son imagination, il ne peut les rendre que sous des formes réelles jusqu'à la vulgarité, avec un calme et une persistance qui étonnent ces nations latines toujours avides de nouveau, et qui, mieux partagées, surent trouver des formes élevées pour peindre les habitants d'un monde supérieur.

Comme Gœthe, Dürer affectionne les contrastes; il aime à écouter les propos incohérents et familiers des passants, après avoir assisté aux terribles apparitions de la nuit du Walpurgis. Ici, une femme « incomparable », au dire de Vasari, représente la science. Découragée de l'inanité du savoir humain, elle a replié ses ailes qui devaient la porter au-dessus de la terre, et maintenant, triste et résignée, elle considère l'horizon des mers au delà desquelles elle aurait voulu sonder l'infini. Là, un couple ignorant, mais heureux, mène un branle à travers la plaine et fait bruyamment éclater sa joie grossière. Plus loin, le soldat du nord erre épouvanté au milieu des cités du midi qu'il a dévastées. Tout auprès, un paysan crie à plein gosier sa marchandise. A côté de deux jeunes gens qui causent d'amour et de gloire, sans remarquer que la mort cachée derrière un arbre se rit de leurs vains projets, passe une mère enveloppant dans l'unique manteau qui la couvre les membres grelottants de son fils; esclave plutôt qu'épouse, elle suit en tremblant les pas de son maître qui, superbement vêtu, marche devant elle. Mais que Dürer dessine un anachorète traduisant dans sa cellule les livres saints, ou bien un chevalier cheminant au travers des forêts sans crainte de la mort et du démon; qu'il grave des armoiries avec leurs superbes tenants, leur riche cimier à lambrequins ou qu'il retrace la scène suprême de la mort d'un Dieu, toujours il burine avec la même netteté, la même finesse, toujours il précise avec la même rigueur les contours de ses personnages, sans que jamais sa main,

1. Comme spécimen du goût d'Albert Dürer en ce genre, nous offrons à nos lecteurs le fac-simile d'un dessin à la plume tiré de la riche collection de M. Gatteaux.

conduite mais non entraînée par la passion, hasarde un geste sublime.

Vouloir saisir sous tous ses aspects la pensée de ce rêveur, le plus *réaliste* des grands maîtres, de ce géomètre visionnaire, est chose impossible. Sachons donc nous borner, et essayons de dégager les leçons profondes renfermées dans la vie et les œuvres de cet homme extraordinaire. Élevé par un père qui journellement rappelait à ses fils qu'ils devaient tendre à aimer Dieu et à agir fidèlement envers son prochain, Albert Dürer fut avant tout un peintre d'une grande élévation morale. Doué d'une âme aimante et mélancolique, servi par une imagination féconde, il osa aborder tous les sujets, rendre avec une expression pénétrante le sentiment maternel, peindre dans son aimable simplicité le culte de l'Allemagne pour le foyer domestique, traduire les songes du solitaire de Pathmos, les ballades et les légendes populaires. Ces derniers sujets, il les a même exprimés avec une puissance si étrange, un sentiment si profond du mystère, qu'ils nous troublent et nous forcent à méditer longuement. Avide de savoir et modeste, il étudia toute sa vie sans jamais se croire savant; aussi progressa-t-il toujours, et ses dernières œuvres sont-elles ses plus belles et ses plus grandes créations. Observateur intelligent, patient, laborieux, il est un des peintres qui ont le mieux compris la nature dans toutes ses variétés.

« L'artiste, dit Platon, qui, l'œil fixé sur l'être immuable et se ser-
« vant d'un pareil modèle, en reproduit l'idée et la vertu, ne peut man-
« quer d'enfanter un tout d'une beauté achevée, tandis que celui qui a
« l'œil fixé sur ce qui passe, avec ce modèle périssable ne fera rien de
« beau. »

Ces lois suprêmes de la beauté furent méconnues par le maître de Nuremberg. Il crut, ce grand peintre, qu'il n'était point permis à l'homme d'interpréter l'œuvre de Dieu. Il pensa, au lieu de faire un retour en lui-même pour découvrir le type humain par excellence, que la beauté résidait dans les traits épars que la nature nous livre, et que par la nature seulement l'artiste pouvait arriver à la perfection. Pour ces motifs, Dürer doit être placé au-dessous de ces maîtres qu'on nomme Mantègne, Michel-Ange, Léonard, Raphaël, qui s'inspirèrent en meilleur lieu et osèrent chercher leurs modèles dans une sphère plus haute. Tandis que ces génies synthétiques s'élevèrent jusqu'à l'idéal, Albert Dürer, génie tout d'analyse, inclina trop vers la nature et compromit ses forces dans l'expression des détails, au lieu de les utiliser à développer, dans une juste proportion, l'idéal et le naturel, la forme et la pensée.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

TABLE DES CHAPITRES

		Pages.
I.	Biographie	1
II.	Peintures et Dessins	27
III.	Gravures sur bois faites sur les dessins d'Albert Dürer	33
IV.	Son Œuvre gravé	36
V.	Ses Œuvres diverses d'Art et de Littérature	60
VI.	Influence d'Albert Dürer sur les Arts en Europe	73
VII.	Jugement	79



PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, 7, RUE SAINT-BENOIT.

ERRATA

Page 5, ligne 4 du bas, *au lieu de :* Raldott, *lisez :* Raldolt.
Page 5, ligne 3 du bas, *au lieu de :* Scinzenzeber, *lisez :* Scinzenzeler.
Page 72, ligne 20, *au lieu de :* Ebner, *lisez :* Ebert.







